

كتابات
نقدية
112

بلاغة التوصيل وتأسييس النوع

د. ألفت كمال الروبي



المهنة العامة لقصور الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

بلاغة التوصيل وتأسيس النوع

د. ألفت كمال الروبي

يوليو

2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (112)

يوليو ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

كتابات نقدية

112

بلاغة التوصيل وتأسيس النوع

د. ألفت الروبي

رئيس التحرير

د. مجدي توفيق

مدير التحرير

رضا العربي

سكرتير التحرير

فانسي سامير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي

١٦ أش أمين سامي - القصر العيني - رقم بريدي : ١١٥٦١

تقديم

يضم هذا الكتاب الدراسات التي كانت تود مؤلفتها إصدارها - مع دراسات أخرى لم تتحقق علي الورق - في كتابين على الأقل؛ أحدهما عن تشكل الأنواع القصصية في التراث العربي، والثاني عن بلاغة المرأة العربية الحديثة، إبداعاً ونقداً.

مؤسف ومؤلم أن الحياة لم تمهل ألفت الروبي كي تنجز بقية المشروع، وتنشره على الناس بالكيفية التي تطمئن إليها. وانطلاقاً من هذا الأسف والألم نحاول - وهيئات - أن نقوم بهذه المهمة قدر ما نستطيع. نحاول أن نستبطن - من خلال المنجز - ما كان سينجز؛ ملامح المشروع الكبير الذي كان يمر به ذهن ألفت الروبي ومشاعرها وأحلامها، منذ بداية حياتها العلمية في أوائل السبعينيات، وحتى رحلت في يونيو عام ألفين.

- ١ -

التحقت ألفت الروبي بحقل الدراسات الأدبية بعد حصولها على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ١٩٧١. أنجزت رسالتها للحصول على درجة الماجستير في موضوع عنوانه "الصورة الفنية في شعر بشار بن برد" لم ينشر. ولست أدري إن كانت دراستها لهذا

الموضوع قد فرضت عليها- مثلما حدث معي علي سبيل المثال- الخضوع لمواضيع أكاديمية أو إنسانية، أم أنه كان البذرة الأولى غير المتبلورة، لمشروعها الذي أخذ في التحقق. بعد ذلك، سجلت ألفت الروبي رسالتها للحصول علي درجة الدكتوراه في موضوع "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" (صدر سنة ١٩٨٢)، وتقدم فيها تحليلاً ذكياً وعميقاً للجزور الفلسفية لمجمل النظرات البلاغية والنقدية للشعر في التراث العربي القديم، وهو الجهد الذي استكملته في دراستيها المنشورتين في هذا الكتاب "مفهوم الشعر عند السجلماسى" (١٩٨٤) و "المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي" (١٩٩٢).

مثل هذا الاتجاه إنجازين مهمين في مشروع ألفت الروبي النقدي: الأول، وضع القدم علي مشكلة مهمة في النقد العربي قديمه وحديثه وهي "مشكلة التجنيس" أو تصنيف الأنواع الأدبية. والثاني هو اكتشاف هيمنة النوع الشعري، وغياب الاهتمام بالأنواع النثرية مع تعددها وتميزها. ومن هنا كانت الانتقال الثانية في المشروع؛ وهي التحول إلى دراسة الفنون القصصية القديمة التي كان أستاذنا المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر قد نبه إلى أهميتها في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه "تطور الرواية العربية في مصر".

لاشك أن الدافع الأساسي لنشأة البلاغة ثم النقد في التراث العربي كان دافعاً تجنيسياً، لأنها انطلقت بصفة أساسية- كمسا

هو معروف - من البحث في قضية إعجاز القرآن، أى الخصائص المتعددة- وخاصة الفنية - التي جعلته متفوقاً على غيره من النصوص اللغوية، ومن بينها - بالطبع - الشعر الذى هو أعلى الأقوال بلاغة عند العرب. من هنا كان التمييز بين الشعر والقرآن محورياً لكثير من دراسات النشأة، التي سرعان ما تحولت إلى التركيز على خصائص الشعر وتمحيصه، بعد أن فرغت من مهمة إثبات إعجاز القرآن. وهذا التركيز هو الذي استمر موضوعاً للنقد حتى بداية العصر الحديث، حيث دارت الكتب الأولى في النقد العربي الحديث (المرصفي/ أحمد ضيف/ طه حسين .. إلخ) حول الشعر أيضاً دون أن تتطرق إلى الأنواع النثرية بقوة.

وحدث الاهتمام الحاد بقضية النوع الأدبي مع الوجود القوي للأنواع النثرية (المقال والقصة القصيرة والرواية والمسرحية) في الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين، مما طرح على الدارسين والمترجمين مهمة التمييز النظري بين هذه الأنواع وإبراز الفروق بينها أمام الكتاب والقراء معاً.

كان من الطبيعي أن تنطلق هذه الدراسات خلال النصف الأول من القرن من المفاهيم الأوربية للأنواع الأدبية، باعتبار التسليم الضمني أو المعلن بأن الأنواع النثرية قد جاءت متأثرة بهذه الأنواع الأوربية، ورويداً رويداً أخذ الانتباه يلتفت إلى احتمال الصلة بين الأنواع النثرية الحديثة والأنواع النثرية في التراث العربي القديم. ومن هنا كان لابد من العودة إلى تلك

النصوص النثرية وإعادة فحصها وتمحيصها للإمساك بخصائصها الفنية وملامح القص فيها.

غير أن الدراسات المبكرة في هذا الشأن - مثل كتابات شوقي ضيف (الفن ومذاهبه في النثر العربي) وغيره كانت - كتابات وصفية عامة تخلو من التحليل الدقيق للخصائص الفنية لتلك النصوص، ولا تبرز التمايزات النوعية بينها، وكان هذا هو الدافع الأساسي وراء توجه ألفت الروبي إلى دراسة الفنون القصصية في التراث العربي لسد هذا النقص الفادح في دراسة الأدب العربي. فجاءت أولى دراساتها بعنوان "الموقف من القص في تراثنا النقدي" سنة ١٩٩١ مبرزة التجاهل النسبي للنقد القديم لهذه الأنواع، ثم أخذت تبحث عن ملامح هذا القص في النصوص النثرية ذاتها، كما هو واضح في الدراسات المنشورة في هذا الكتاب.

وقارئ هذه الدراسات يستطيع أن يلمح تميزها بعدة خصائص لم تتحقق في الدراسات السابقة أو المعاصرة لها. أولى هذه الخصائص هي أن وعي ألفت النقدي الاجتماعي قد استطاع أن يلتقط أن العصر العباسي كان يشهد - بسبب التطور الطبقي للفئات الوسطى من المجتمع - أنماطاً من التحول في الكتابة، وخاصة في إطار النوع المسمى تقليدياً بالرسالة، بحيث كانت تتجه - من الداخل - نحو الكتابة القصصية، من هنا ابتعدت ألفت عن دراسة النصوص التي اتفق تقليدياً على تصنيفها بوصفها نصوصاً قصصية، مثل

المقامات وكليلة ودمنة وأقاصيص الجاحظ وغيرها، لتمسك
بهذه النصوص الكبيرة، التي لمحت فيها هذا التحول، الذي يبدو
لي أن ألفت كانت تبحث فيه عن ملامح روائية، وليس فقط
قصصية، بل حتى يمكن القول ملامح روائية متقدمة، أي
ديالوجية، وليس رواية مونولوجية بسيطة. لم تقل ألفت ذلك ولم
تعلنه، لكنني أستطيع أن أحس به واضحاً سواء في دراستيها
عن التوحيدى أو في دراستها عن "رسالة الغفران". وقد نجحت
- بسبب إتقان أدواتها التحليلية الدقيقة - في الإمساك
بخصائص لغوية وبنائية تدعم هذا الحس بوضوح فى هذه
النصوص.

وبمعنى ما فإن هاجس التجنيس عند ألفت، كان يبحث فيما
هُمّش، سواء في التراث أو فى الأدب الحديث. فهذه العناصر
القصصية التي أمسكت بها كانت مهمة تماماً من قبل النقاد
سواء القدماء أو المحدثون . وإذا كان المحدثون قد أدركوا
بعض الأنواع القصصية الواضحة مثل التي سبق أن أشرنا
إليها، فإن الاهتمام بالعناصر القصصية في النصوص التي
درستها ألفت لم يكن - قبلها - قد تعدى مجرد الإشارة، دون
تحليل مستفيض كالذي فعلته. هذا الأمر نفسه ينطبق على
دراستها عن عبد الله النديم، الذي أهمله النقد الحديث تماماً،
رغم وضوح العناصر القصصية فى مجمل كتاباته، إلى الحد
الذي يجعلني أنا شخصياً أقود نتائج تحليلها إلى ما لم تعلنه،
وهو أن كتابة النديم كانت هي النموذج الوحيد القادر، لو تم

الاهتمام به ومتابعته والكتابة على منواله، أن يقدم قصاً عربياً حقيقياً، يحقق محتوى شكلنا ولا يسقط في أسر التبعية للنماذج السابقة، سواء في التراث العربي أو الأشكال الأوروبية.

وبمعنى ما، أيضاً، يبدو لي أن دافع التضامن مع المهمش والمضطهد - كما كانت شخصية ألفت النبيلة في حياتها - كان هو الدافع أيضاً للتوجه - في عقد التسعينات - للبحث عن بلاغة المرأة، سواء في الكتابات النقدية للنساء العربيات المحدثات أو في الكتابات الإبداعية. لاشك أن هذا التوجه قد توافق مع مد الحركة النسوية في العالم العربي في هذا العقد، ولاشك أيضاً أنه قد توافق مع كون الكاتبة امرأة تعي هموم المرأة ومشاكلها وتعيشها لحظة بلحظة، غير أن هذا كله لم يقود ألفت إلى التخلي عن حيادها العلمي وموضوعيتها بوصفها باحثة أكاديمية. فقد جاء تحليلها، كما جاءت أحكامها - في النهاية - دقيقة بشأن الإيجابيات والسلبيات، سواء في كتابتها عن مي زيادة أو عن مي التلمساني أو عن نورا أمين؛ رغم النزعة التشجيعية التي أولتها لهاتين الكاتبتين الشابتين. وربما كانت الدقة المنهجية واتزان الشخصية وراء عدم مغالاة ألفت

أيضاً في كتاباتها في التوجه النسوي، فقد ظلت دعوتها أن تأخذ المرأة حقوقها وتتخلص من قهرها بنفسها - كي تكون ندا فاعلاً في الحياة مع الرجل. ولا يخرج عن هذا من وجهة نظري - بحثها الرائد الذي قدمت ملخصه في ديسمبر سنة ١٩٩٦ (ندوة محمد حسين هيكل بالمجلس الأعلى للثقافة)،

عن "بداية نسائية للرواية العربية" على يدي زينب فواز ولبيبة هاشم، والذي فتحت فيه أفقاً تلقفه الآخرون وأخذوا يتحدثون عنه دون معرفة أو دراسة. ومن المؤسف أن ألفت قد ظلت تعمل في هذا البحث حتى قبيل وفاتها. لأنه في تقديري بحث شديد الأهمية، ليس فقط في حقل الدراسات الأدبية. وإنما لأنه كان يمثل - بالنسبة لها - ذروة مشروعها العلمي والإنساني، ففيه اجتمعت كل همومها في البحث عن هوية علمية وإنسانية متميزة، لكن الأمراض الخبيثة حالت دون إتمامه. ومع ذلك يبقى لها حق الريادة في هذا الميدان.

لقد كانت ألفت واحدة من أنبه بنات جيل السبعينات الذي شهد ازدهار الحركة الطلابية وانهيارها، حملت هموم الوطنيين من أبناء مصر، وأصابتها إحباطاتهم، وانهيارات أحلامهم بعد كامب ديفيد، لكن صلابتها ظلت قوية، وحرصها على علمها وقيمها، كان وراء إنجازها الذي كان قد أخذ في التبلور، وكان المستقبل يعدها بالكثير، لكن ما تركته كفاف ليكون بصمة خاصة واضحة لا يزول أثرها، وستثمر في أبحاث زملائها وطلابها في مستقبل البحث العلمي في العالم العربي كله.

أ.د. سيد البحراوي

الفصل الأول

في تشكُّل النوع الأدبي

- ١- تشكُّل النوع القصصي: قراءة في رسالة التوابع والزوابع.
- ٢- تحوُّل الرسالة ويزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران.
- ٣- محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات.
- ٤- التوحيدي وأشكال الكتابة.

تَشَكُّلُ النُّوعِ الْقِصَصِيِّ قِرَاءَةً فِي رِسَالَةِ "التَّوَابِعِ وَالزَّوَابِعِ"

قرن كثير من الدراسات الحديثة، لا سيما التي تؤرخ للأدب الأندلسي، أو التي تعرض للنثر الفني في الأدب العربي القديم، "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) — "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (٤٤٩هـ). وشغلت هذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أي منهما على الأخرى^(١)؛ فهناك من رجح أسبقية "رسالة التوابع والزوابع"، وهناك من رأى عكس ذلك. ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامن

^(١) مجلة "فصول" المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص ١٩٣ —

هذين العاملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنية
كان يستدعيها العصر - آنذاك - في المشرق والمغرب، على
حد سواء. وبعبارة أخرى، ليس المهم هو تأثر أحد الشعاعين
بالآخر، أو أسبقيته على الآخر، ذلك لأن القضية هنا تتعلق
ببلاغة نص جديد حاول أن يرتاد طريق التأليف القصصي.

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرسالتين ضمن
النثر الفني، فهناك من تعامل مع "التوابع والزوابع" بوصفها
نثراً فنياً أو قصصياً^(٢)، وهناك من أدخلها ضمن الرسائل^(٣)،
مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية. ولم تثر أى
من هذه الدراسات تساؤلات ما حول طبيعة هذا الشكل
القصصي أو الخصائص التي جعلته قصصاً، سوى بعض
الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها^(٤). كما لم يطرح
سؤال ما عن السبب في تسميتها "رسالة" ما دامت هي شكلاً من
أشكال القصص. ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى
مصطلح "قصة" أو "حكاية"^(٥)، لا سيما أن المصطلحين كانا
مستخدمين من قبل.

ومن هنا، تسعى الدراسة الحالية لـ "رسالة التوابع
والزوابع" لابن شهيد الأندلسي إلى معرفة كيفية تشكل النوع
القصصي، من خلال استقراء النص نفسه، وذلك لتحقيق هدف
أبعد هو معرفة الدواعي التي أدت إلى تشكل هذا النوع
القصصي ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن السبب
في اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصية،

برغم أن القص بأشكاله المتعددة في تراثنا الأدبي كان مهماً
وغير معترف به^(٦) ، وما إذ كانت الدواعي الدافعة إلى ذلك
دواعي فنية أم اجتماعية، إذا كان وارداً الفصل بين الأدبي
والاجتماعي.

- ١ -

كان ابن شهيد (٣٨٢-٤٢٦هـ) ينتمي إلى أسرة عربية
أرستقراطية، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة في
الأندلس من الأمويين والعامريين؛ فكان جده أحمد بن عبد الملك
بن شهيد وزيراً للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠-٣٥٠هـ). كما
كان أبوه وزيراً للمنصور بن أبي عامر (٣٦٦-٣٩٢هـ).
وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر (٤١٤هـ) وقد
لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة في تاريخ الأندلس (٣٩٩-
٤٢٢هـ)، تلك الفترة التي اصطلح المؤرخون على تسميتها
بعصر الفتنة، والتي انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة
الأموية.

وقد شهدت قرطبة، بسبب استقرارها السياسي النسبي في
القرن الرابع الهجري، تحولا اقتصاديا لم يعتمد فقط على
تطور أساليب الزراعة والري ودخول زراعات جديدة^(٧)، بل
جاوز ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هي نمط الإنتاج الوحيد، ذلك
أنها شهدت في الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا، فضلاً عن
ظهور بعض الحرف والصناعات، مما كان يمهد لظهور طبقة

وسطى^(٨) تقع بين "طبقة الخاصة، وهى طبقة أرستقراطية الحكام ونبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمة الحكام"، و "طبقة العوام من أصحاب المهن المستهجنة الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من سكان المدينة"^(٩). وأدى هذا التحول إلى كسر نمطية المجتمع القديم، الذى كان زراعياً فى الأساس، بنسقه القيمى والأخلاقى وتصورات، وإقامة علاقات جديدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك.

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلاً، فقبيل أن يبدأ القرن الخامس الهجرى بدأت الفتنة تشتعل، ولم تخدم إلا بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً، أى بعد أن انهارت الخلافة الأموية. وانتهى الأمر بإلغاء الخلافة نظاماً للحكم، وإعلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاماً جديداً للحكم، يقوم على الشورى، بقيادة أبى الحزم جهور أحد أثرياء الطبقة الأرستقراطية فى عام ٤٢٢هـ^(١٠).

لم تكن مدينة قرطبة إذن- فى تلك الفترة- مدينة إقطاعية صغيرة، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطاً متعددة من البشر، من عرب ومستعربين وموالى وبربر وصقالبة، ذلك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التى شهدتها تسببت فى إدخال كثير من الحرف والصناعات المرتبطة بالحرب وخدمة الجند^(١١)، كما تسبب هذا الاضطراب السياسى أيضاً فى حراك اجتماعى بدأ بخلخلة مكانة الطبقة الأرستقراطية التى كان ينتمى إليها ابن شهيد، حين استخدم بعض الخلفاء العوام فى

صراعاتهم. وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التي كان يتولاها أبناء الأرستقراطية، مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكام وإسقاطهم^(١٢).

وارتباط ابن شهيد بقرطبة لم يكن ارتباط الميلاد والنشأة فحسب، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق، امتزج عشقه بها بطموحاته وآماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية. وقد صور هذه العلاقة في إحدى رسائله إلى المؤتمن حفيد المنصور بن أبي عامر، يعتذر فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة:

”وقد كان أقل حقوق مولاي أن أقف ببابه، وأخيم بفنائيه ،
ولكنى ممنوع، وعن إرادتي مقيوم، يملكني سلطان قدير، وأمير
ليس كمثله أمير، شيء غلب صبر الأتقياء، واستولى على عزم
الأنبياء، وهو العشق، باطل يلعب بالحق، ليبين ضعف البشر،
وتلوح قدرة مصرف القدر. والذي أشكو منه أغرب الغرائب
وأعجب العجائب، بث شاغل وبرج قاتل، وصبر بغيض ودمع
يفيض لعجوز بخراء، سهكة درء، تدعى قرطبة:

عجوز لعمر الصبا فانية	لها في الحشا صورة الغانية
زنت بالرجال على سنها	فيا حبذا هي من زانيه
ترك العقول على ضعفها	تدار كما دارت السانيه
فقد عنيت بهواها الحلوم	فهي براحتها عانيه
ترديت من حزن عيشي بها	غراما فيا طول أحزانيه
طاب لي الموت على هواها	ولذ عندي سقى دمي لثراها ^(١٣)

فتصويره لقرطبة - بعد أن تناوبتها أيدي المتصارعين بالدمار والخراب، وقد أصبحت نهبا مباحا - بامرأة عجوز ساقطة، ينم عن حب لا ينتهى، حتى بعد هذا السقوط. فقرطبة ليست إلا تجسيدا لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصة التى ضاعت، ولم يعد إلى تحقيقها سبيل. غير أن الفردى والخاص هنا لم ينفصل عن "العام"، فابن شهيد الأندلسى لم ينس جذوره العربية، وانهيار قرطبة لا يعنى انهيار حلمه الفردى الخاص، بل يعنى أيضا انهيار الحلم العربى فى الأندلس. وبقدر ما ستكشف "الرسالة" عن هذه الفردية المهيمنة على الشخص، فستكشف أيضا عن هذا "العام" فى اعتماده على التقاليد الجمالية العربية المتوارثة، سواء كان فى الصياغة أو فى تشكيله لمكونات النص القصصية.

كما شهدت قرطبة فى هذا القرن الرابع الهجرى أيضا نهضة ثقافية وأدبية شاملة؛ ذلك أنها أصبحت مركزا للحركة الأدبية والعلمية فى الأندلس، واعتمدت هذه النهضة فى بدايتها على وفود علماء المشرق، فضلا عن وفود دواوين شعرائه ومؤلفات مشاهيرهم من اللغويين والنحويين والفقهاء. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية فى قرطبة قد بدأت - فى وقت مبكر قبل القرن الرابع - بالاهتمام بالعلوم الدينية الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربية أساسا، مما كان له أثره فى توجيه الحركة العلمية والثقافية فى الأندلس فيما بعد بصفة عامة. وحين تعرف الأندلسيون على

مذهبي المشرق الشعريين، مذهب الأوائل (طريقة العرب القدماء) ومذهب المحدثين، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين، حتى أن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى احتذاء طريقة المتنبى، كما هو الحال بالنسبة لابن دراج القسطلی، على سبيل المثال، في حين سعى العلماء اللغويون والمؤدبون إلى تسييد ما يسمى بمذهب الأوائل.

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أنصار هذا الاتجاه المحافظ، التي تحولت إلى عدا وصراع صريحين مع كل ممثليه من معلمين ولغويين ونقاد. فهو لاء لم يقدر واء أدب ابن شهيد ولاء شاعريته، واءهموه بعدم إقاءه أدوات البیان من واءة نظرهم، واء إقاء النحو واللغة والغريب. كما ألحقوا به أهمة السرقة من الشعراء والكتاب السابقين. ولم يكن ابن شهيد وحده طرفا في هذا الصراع مع أنصار الاتجاه المحافظ، الذين كانوا في الوقت نفسه قريبين من السلطة السياسية، التي لم يكن ابن شهيد دائما على وفاق معها، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلی الذي وشى به بعض النقاد عند المنصور بن أبى عامر، واءهموه بالسرقة وعدم القدرة على الإقاء الشعرية، سوى المعارضة فقط. وذلك ليأرموه من تدوين اسمه في ديوان العطاء في قصر الخلافة^(١٤).

وقد توازى مع هذا الاتجاه المحافظ سيادة الفقهاء وسطوتهم المبكرة؛ إذ كان لهم دور بارز في الاعتراض على الأحكام ومصادرة أى فكر مناوئ للفقهاء السنى، وإجهاض بعض

الحركات العقلية والفكرية التي كانت تحاول شق طريقها^(١٥). وقد حرص الحكام على استرضاء هؤلاء الفقهاء فانصاعوا لهم، لدرجة أن المنصور بن أبي عامر أحرق كتب الفلسفة التي كانت في خزائن الحكم - الخليفة السابق - بحضور الفقهاء ليرضيهم^(١٦).

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين. فقبيل بداية القرن الخامس الهجري تخلق شكل شعري جديد هو "الموشحات" على أيدي عدد من الشعراء بدءاً من مقدم بن معافي القبري ومروان بالرمادي الكندي (٤٠٣هـ) ونهاية بأبي بكر عبادة بن ماء السماء (٤١٩هـ)^(١٧). وفي هذا الوقت نفسه كانت قد تعالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلسية عن نظيرتها المشرقية، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو "ابن حزم" المعاصر لابن شهيد وأحد رفقاءه، وذلك في رسالته في (فضل الأندلس) التي كشف فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيها في مجالات المعرفة المختلفة، على نحو يجعل الأندلس متفردة في كثير من النواحي عن المشرق^(١٨).

هكذا تفتحت موهبة ابن شهيد الأدبية في ظل هذا المناخ المضطرب والمضطرم سياسياً وفكرياً وأدبياً، الذي لم يكن بعيداً عنه بأية حال، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكتّاب. وكان قد أعد نفسه ليصبح واحداً منهم، لاسيما أن مكانته الاجتماعية كانت تؤهله لذلك. لكنه لم يكن له حظ مع أولئك

الحكام، حتى أنه حين عين وزيراً لم تدم وزارته سوى أيام. وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعراً اصطدم بالمعايير الأدبية التقليدية، التي كان يسعى اللغويون والمؤدبون إلى تسييدها، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هذه المعايير والطعن في صلاحيتها وصلاحية القائمين بها. كما لم يوفق ابن شهيد في أن يصبح كاتباً من كتاب الدولة الرسميين، وبالتالي لم يحظ بلقب "الكاتب" ليصبح الوزير الكاتب. وسواء كان أقول نجم طبقته التي تحالت أو وضعه الشخصي (صممه)، كما كان يشير أحياناً^(١٩)، سبباً في حرمانه من أن يحظى بلقب الكاتب، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه في المكانة الاجتماعية والأدبية، فقد كان هذا الإخفاق دافعا كبيرا إلى التمرد على السلطة الأدبية في عصره^(٢٠). ولم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد، إنما جاوزه باختيار شكل جديد ولده من إدماجه بعض الأشكال الأدبية المهمشة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبية الرسمية. وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سماه "رسالة".

-٢-

ومعنى "الرسالة" في الأصل كما يقول التهانوي "السلام الذي أرسل إلى الغير"^(٢١). ودلالة الرسالة على السلام الذي أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوي والإبلاغ الكتابي.

والأول هو الأسبق في الاستعمال. عند العرب القدماء، ذلك لأن الرسالة استعملت في الشعر الجاهلي بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية، يتضح هذا على سبيل المثال في قول زهير بن أبي سلمى:

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة وذيان هل أقسمت كل مقسم^(٢٢)
ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوي تشمل الرسائل السماوية التي نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشافهة. وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوي إلى الدلالة على النص المدون الذي يكتبه المرسل ويبعته إلى المرسل إليه. وما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة، بوصفها نصا مكتوبا، وهي الصحيفة التي تشمل على عدد من المسائل في الفن الواحد^(٢٣). ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذي يفترض وجود قارئ بدلا من سامع، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انسحبت على النص المدون المرسل إلى الغير. وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التي كانت توجه إليها في الإطار الرسمي من سياسية إلى دينية.. إلخ. منذ منتصف القرن الأول الهجري. وبعد نشأة الدواوين في العصر الأموي، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمداً من أشكال الكتابة الأدبية. ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذي أرسل إلى الغير عند النقل العرب القدماء شكلا من أشكال النثر الأدبي المكتوب.

وعلى هذا، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه، بداية، بالأدب النثرى المكتوب. وبرغم انتمائه إلى المكتوب، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التي تبدو آثارها مهيمنة على السرد، وذلك في الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسمع (أنشدني، أنشدته، استنشدني، استنشدته، أسمعني، أسمعك.. إلخ). ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ، قرأت، قرأ)، الذي ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة، لا سيما "الرسائل" الوصفية التي أوردتها في النص، فإن الشفاهية تظل مهيمنة عليه، حتى فعل القراءة نفسه - برغم ارتباطه بالمكتوب - يتحول إلى تلاوة شفوية.

وإضافة "الرسالة" إلى "التوابع والزوابع" (التوابع جمع تابعة وهو الجنى، والزوابع جمع زابعة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعري وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة، التي تجعل لكل شاعر "رئيا" أو "شيطانا" يلهمه ويعينه على قول الشعر. والمصادر العربية القديمة تحفل بكثير من الروايات والأحاديث التي يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العفوية بتوابع الشعراء. وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين^(٢٤). وسبق لبديع الزمان الهمذاني أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار في بناء "المقامة الإبلسية"^(٢٥)، فضلا عن إلماحه إلى فكرة شياطين الشعراء نفسها في "المقامة السودية"^(٢٦). وعلى هذا كان الشاعر في تصور ابن شهيد

مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر. ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين ارتج عليه القول، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء... ولما توطدت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذى عرفه ببقية توابع الشعراء والكتاب، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعنيه الأمر من ممثلى السلطة الأدبية، الذين كانوا فى خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهوبين فى عصره.

غير أن لابن شهيد تفسيرا آخر لمنشأ الإبداع، فالشاعر الموهوب فى تصوره هو ذلك الذى ألهم البيان من عند الله، فالبيان عنده لا يكتسب، وإنما هو موهبة إلهية وقد استند فى هذا إلى الآيات القرآنية "الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان". وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد فى مواجهة معلمى قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بتمثل أصول النحو واللغة والغريب^(٢٧). وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذى صوره ابن شهيد بعالم الروح الذى يقف فى تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهى، التى تفصل بين المادة والروح. وعلى ذلك بتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التى وصلت إلى الأندلس عبر المشرق^(٢٨). إلا أن عالم الجن فى التصور الإسلامى لا علاقة له بالعالم العلوى أو عالم الروح؛ ذلك أنه عالم أرضى أدنى، فلا يمكن أن يكون

"الشيطان" أو "الجنى" هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلك التصور، مما يقوض فكرة الفيض هنا من أساسها. إن رؤية ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرده ورفضه للذين أخذوا منحى شبيها بالمنحى الرومانسى، وأهم مظاهره ربط الإبداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية فى مقابل التصور الذى يرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية. غير أن مرجعية ابن شهيد هنا فى تحديد هذه القوى- "الشياطين" أو "الجن"- هى الثقافة العامة المتعارف عليها والمستمدة من الموروث الشعبى من جهة (ارتباط كل شاعر برئى أو شيطان يلهمه أو يعينه على قول الشعر، استنادا على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشر فى الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الدينى من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أرضى. ومما يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية. قال ابن شهيد فى نص الرسالة:

"تذاكرت يوما مع زهير بن نمير أخبار الخطباء والشعراء، وما كان يألهم من التوابع والزوابع. وقلت: هل حيلة فى لقاء من اتفق منهم؟

قال حتى أستأذن شيخنا وطار عنى ثم انصرف كلمح البصر، وقد أذن له، فقال: حل على متن الجواد. فصرنا عليه، وسار بنا كالطائر، يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدو فالدو، حتى التمحت أرضا لا كأرضنا، فقال لى حللت أرض الجن أبا عامر"^(٢١).

ومن هنا، فإن رحلة ابن شهيد إلى عالم الجن تتنافى أيضا مع الفكرة التي تربط بين رحلته و "المعراج" عند بعض الباحثين المحدثين^(٣٠). فابن شهيد لم يصعد إلى السماء بل طار إلى أرض بعيدة عن أرض الإنس. ومن هنا كانت الحركة أفقية، ينتقل فيها من واد إلى واد. وبعبارة أخرى لم تكن الحركة هنا حركة صعود رأسية عبر السماوات السبع كما هو الحال في رحلة المعراج.

وقد عرفت "رسالة التوابع والزوابع" باسم آخر هو "شجرة الفكاهة"^(٣١). ولا يخفى أن اختيار الشجرة له تداعياته المرتبطة بالتعددية. وهذه التعددية سمة جوهرية يتسم بها النص، بل يقوم على أساسها، وقد تمثلت في تعدد الأصوات المتحقق من خلال تعدد الشخصيات، وما يقف وراء هذا التعدد من دلالات مختلفة. وإضافة "شجرة" إلى "الفكاهة" يلمح إلى البعد الهزلي الذي قام عليه- أيضا- هذا النص.

- ٣ -

١- عندما بدأ الوعي القصصي في بكارته الأولى لدى كتاب النثر في تراثنا العربي، بدأ باستعارة مواد القصصية من لغات أخرى غير اللغة العربية. وتم هذا على أيدي بعض الكتاب- ونعني هنا ابن المقفع في "كلیلة ودمنة"- الذين كانوا ينتمون إلى طبقة الموالى، وتملكوا ناصية اللغة العربية، ثم لجأوا إلى الترجمة ليدخلوا هذه المواد الجديدة إلى اللغة العربية

فى وقت كانت فىه الثقافة العربىة مفتحة على الثقافات الأجنبىة الأخرى، وكانت فىه هذه الفئة تحس بأزمة فى القدرة على التعبير المباشـر، وتستشعر الخشىة من الصراحة لأنها من الفئات المعارضة للدولة، ولهذا لجأت إلى استعارة هذا اللون القصصى المعتمد على الرمز والمواربة^(٣٢). ثم أخذ هذا الوعى القصصى يتطور فى اتجاهات مختلفة أشهرها "المقامات"، وأصبح بمثابة روح هائمة تحاول أن تفيد من كل ما هو متاح من العناصر المكونة للقص من الأدب القديم بأنواعه المتعددة. ومن هنا كان تراسل ابن شهيد فى "التوابع والزوابع" مع الأنواع المختلفة: الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان. وبعبارة أخرى بنى ابن شهيد عمله معتمدا على الموروث الشعرى والنثرى بعد أن استقر لديه إلى حد ما هذا الوعى القصصى. وقد تم تجاوز هذه الأنواع من خلال تعددية الأصوات المتمثلة فى استحضار الأموات والأحياء (أحيانا) من شعراء وكتاب وغيرهم من المنتمين إلى عصور زمنية وأدبىة مختلفة.

ومن اللافت أن تراسل ابن شهيد مع الأشكال النثرىة ذات الطبىعة القصصىة كان واضحا، برغم تجاوز الشعر والنثر وتساويهما حتى على المستوى الكمى العدى فى الرسالة. وميل ابن شهيد إلى الكتابة النثرىة يبدو صرىحا داخل النص، عندما سألـه تابعه زهير بن نمير: "فبمن تريد أن نبدأ؟ قلت: الخطباء أولى بالتقديم، لكنى إلى الشعراء أشوق"^(٣٣). فذكر ابن شهيد

للشعراء ليس إلا من قبيل الحنين وربما الإجلال. أما الخطباء (ولا يخفى أنه يقصد بهم من يمثلون الكتابة النثرية بأشكالها المختلفة) فهم أصحاب المكانة المقدمة في عصره.

لقد سعى ابن شهيد إلى بناء نص ذي طبيعة حوارية منذ البداية، حين وجه الخطاب إلى شخص يدعى "أبا بكر" في افتتاحية الرسالة: "لله أبا بكر ظن رميته فأصميت..."^(٣٤) وهو هنا لا يفترض وجود قارئ فحسب، وإنما ردود أفعال تتمثل في تساؤلات يتولى هو الإجابة عنها (يلاحظ الانتقال من ضمير المتكلم مرة باتباع الأسلوب غير المباشر من خلال الحكى على لسان المخاطب بضمير المتكلم، وأخرى بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم على لسان الراوى "الكاتب المرسل"):

"لله أبا بكر ظن رميته فأصميت حين لمحت صاحبك الذى تكسبته ورأيتَه قد أخذ بأطراف السماء فقلت: كيف أوتى الحكم صبياً وهزُّ بجذع نخلة الكلام أما إن به شيطاناً فأما وقد قتلها أبا بكر، فاصح أسمعك العجب العجائب"^(٣٥).

لقد بدت "الرسالة" هي الشكل المتاح لإقامة هذا الحوار تمهيداً للقصص. وبرغم أن افتتاحية الرسالة لم تنته بعد، فإن البداية القصصية تبدأ بالانتقال إلى زمن ماض يسبق فترة الحكى هنا، وهي فترة تشير إلى زمن الصبى الأول بالنسبة للمرسل الراوى. ويتوالى القصص هنا متنوعاً بين السرد والحوار

ومن خلالهما نتابع سير الأحداث التي تنتهى بصداقة مع زهير بن نمير (رئى الشاعر المرسل الراوى). ويعود مرة أخرى إلى أبى بكر "وكننت أبا بكر متى ارتج على أو انقطع بى مسلك أو خاننى أسلوب أنشد الأبيات، فيمثل لى صاحبى، فأسير إلى ما أرغب، وأدرك بقريحتى ما أطلب.." (٣٦).

وقد قصد بهذا القطع الدخول فى عالم القص، وهو الهدف من هذا العمل: "وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرت أكثرها، لكنى ذاكر بعضها" (٣٧). وقد تجاوز فى هذا الجزء القص (المعتمد على التوازى بين السرد والحوار) مع الرسالة والشعر. والشعر هنا هو المفجر للقص، لأن نص الرسالة كله مبنى على مشكلة الشاعر (المرسل الراوى) مع قصيدة لم يستطع إكمالها. فظهر له رثيه، ليعينه على ذلك. ولم تنته مهمته عند هذا الحد، إذ كانت هذه هى بداية العلاقة التى استمرت بينهما. وأعطى تجاوز الشعر للقص والرسالة أكثر من إمكان للتعدد الصوتى فى هذا العمل.

وتقوم الرسالة بعد هذه المقدمة على أربع حركات أساسية، تتفرع كل منها إلى "نقلات" جزئية. وقد تناولت الحركة الأولى زيارة شياطين الشعراء. فى حين تناولت الثانية زيارة شياطين الكتاب الناثرين. أما الثالثة فشملت جلسة لنقاد الجن. وتناولت الرابعة مقابلة مع حيوانات الجن.

وقام الراوى بعملية الربط بين هذه الحركات. ويرغم أن ابن شهيد هو الذى يروى هذا النص، حيث وحد بينه وبين

الراوي منذ بداية النص، باستخدامه ضمير المتكلم، فضلا عن مخاطبة بعض الشخصيات داخل العمل له بكنيته (أبي عامر) أو بنسبته (الأشجعي)^(٣٨). فنستخدم هنا مصطلح "الراوي" للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوي داخل العمل نفسه. ذلك أن النص كله مبني على الخيال الذي يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقي والراوي المتخيل داخل النص. وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائي، التي تميز بين الراوي والكاتب وتتعامل مع الراوي بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته^(٣٩).

ومع أن فصول "رسالة التوابع والزوابع" لم تصل إلينا كاملة، فإن هذا الجزء المتبقى الذي أورده ابن بسام في "الذخيرة"، وأخرجه بطرس البستاني محققا، تبدو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح. ٢- في الحركة الأولى - وهي التي يقوم فيها الراوي/البطل مع زهير بن نمير (رئيس الراوي الشاعر) بزيارة الشعراء - يتجاوز القص (المعتمد على السرد الذي يقطعه الحوار بشكل أساسي والوصف أحيانا) مع الشعر. وبرغم أن الشعر يأتي "متضمنا" في القص فهو من حيث (الكم) يبدو الغالب، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسي في تعميد (البطل) الراوي قصصيا. فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال

معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم في حضور شياطين هؤلاء الشعراء، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التي أصر على إنشادها تأكيدا لهذه الوظيفة.

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضي الذي يجلبه الراوى ويعتز به. وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال في سرده الذي يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءه بهم. فيقول حين طلب منه "عتيبة بن نوفل" رأى امرئ القيس الإنشاد: "السيد أولى بالإنشاد" ثم يهم بعد ذلك بالهروب حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره. كما يلقب شيطان طرفة بن العبد بـ "الزعيم" ويقول عن شيطان أبي تمام "استتشدنى فلم أنشده إجلالا له". ويصف رأى أبي نواس بالمهابة: "فأدركتنى مهابته، وأخذت في إجلاله لمكانه من العلم والشعر". (٤٠)

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذي أحيط به الشعراء في لقائه بالكتاب، مما يزكى القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازي الماضي التليد الذي لم ينفصل عنه الراوى. غير أن هذا الماضي لا يمثل كتلة واحدة. ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث، تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار، كما سيتضح لنا فيما بعد.

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر في الحركة الثانية (التي يزور فيها الراوى شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعانى التي سبقهم إليها الأولون. ويقوم الشعر في هاتين

الحالتين بتركزية البطولة القصصية للراوى، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة، حيث يصبح (الراوى) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجدته يتحدث عن نفسه فى قوله: "وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعانى.." (٤١). وقد عمد إلى تنكير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارات مثل: قال "بعض من حضر"، و "أنشد آخر" (٤٢). ويصعد هذه التركزية فى نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوى للحضور أن شاعريته متورثة أبا عن جد، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده.

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر، حين جاء مضمنا فى الحركة الرابعة، وهى السخرية ممن يطعنون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقاليد الشعرية المتوارثة، بغض النظر عن مصداقها. وقد قيل هذا الشعر على لسان بغل وحمار عاشقين (٤٣)، احتكم أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن، التى هى ليست سوى أقنعة لفئة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفياً بالترميز. والأبيات الشعرية التى صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار عاشقين تستحضر - على الفور - شعر الغزل العذرى، بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التى صورتها هذه الأبيات، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاتهم مشاعر الحرمان واليأس فى تصوير علاقة الرجل بالمرأة، فتبدو محاكاتهم فجأة ومموجة. وهنا تبدو المفارقة بين

شعر أصيل قد تتعاطف معه، وآخر مصطنع يبعث على النفور والاشمئزاز.

وعندما يستدعى ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين، فإن هذا الاستدعاء يوظف في السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآتى، فهو يستدعى قول الحطيئة الذى يمدح به بنى أنف الناقة:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوى بأنف الناقة
الذنب

على لسان "أنف الناقة" شيطان أبى القاسم الإفليلى أحد معاصريه من العلماء اللغويين. وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحا إلى عاهة خلقية فى الإفليلى- وهى كبر حجم أنفه- بهدف السخرية منه. ويضاعف من هذه السخرية الوصف الذى قدم به ابن شهيد "أنف الناقة":

"فصاحا: يا أنف الناقة بن معمر، من سكان خيبر! فقام إليهما
جنى أشمطربعة وارم الأنف، يتظالع فى مشيته، كاسرا
لطرفه، وزاويا لأنفه، وهو ينشد: قوم هم الأنف.."^(٤).

فضلا عن تحويل المجرى الدلالى لببيت الحطيئة إلى اتجاه معاكس، عندما قيل على لسان "أنف الناقة"، فالفضيلة التى حاول أن يحققها الحطيئة لبنى أنف الناقة فى قوله السابق تحولت إلى نقيصة فى نص ابن شهيد. وحين يستدعى ابن شهيد قول المهلبى:

خان تطيب لباغى النسك خلوته وفيه ستر على الفتاك إن
فتكوا^(٤٥)

فى رسالة الحلواء فى هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل
التمثيل للموقف^(٤٦). ويبدو ابن شهيد هنا ابنا أصيلا للثقافة
العربية القديمة التى تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار
والتمثل بالأقوال المأثورة.

٣- ومن المكونات الأساسية للنوع القصصى فى نص ابن
شهيد غير الشعر، وجود بعض الأشكال النثرية القصصية
السابقة. من أهم هذه الأشكال "المقامة"، التى كان لها تأثير
واضح فى توجيه هذا النص بدءا من صياغته، المعتمدة على
السجع بشكل واضح، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة
والحرص على إتقانها واستيعاب المعجم اللغوى القديم. وقد
رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة فى نص ابن شهيد لم
يقف عند الأسلوب، بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع)
نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبليسية لبديع الزمان^(٤٧).
وأيا كان الأمر، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال
النثرية القصصية الموروثة التى تعينه على بناء نص يفى
بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها.

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة فى
"التوابع والزوابع"، فقد استحضر أيضا تنويعات أخرى على
المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل: "رسالة فى الحلواء"،
"رسالة فى ثعلب".. إلخ، تلك التى جاءت متضمنة فى الحركة

الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب). وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة، لأنها تعتمد على طريقة المقامة في الوصف والسرود والصياغة. وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التي قام بها الشعر في الرسالة كلها، وفي الحركة الأولى بشكل خاص ولتحقيق الهدف الاستراتيجي نفسه، وهو تعميم الراوى بطلا قصصيا مرة أخرى، بعد أن أثبت كفاءته الشعرية في زيارته الأولى لشياطين الشعراء. إلا أن الاستعراض لم يكن هو الدور الوحيد لهذه المقامات القصيرة، حيث استحضرت أطول هذه المقامات "رسالة في الحلوى" للسخرية والتهكم من الفقهاء بإبراز المفارقة الشديدة بين ما يتظاهرون به من زهد وورع وتقوى وواقع حالهم الفعلي، وذلك من خلال تقديم صورة مناقضة تكشف زيف زهدهم وورعهم.

وبرغم حرص الراوى على عرض هذه الرسالة لإظهار براعته الإنشائية أمام مجلس شياطين الكتاب لاسيما كبارهم؛ مثل عبد الحميد الكاتب والجاحظ، فضلا عن اجتهاده وبراعته اللغوية في رسم تفاصيل هذه الصورة، سواء وصفه للحلوى أو لمشاعر الفقيه وسلوكه إزاءها وطريقته النهمة في تناولها، فلن الهدف من هذه الرسالة يجاوز مجرد إظهار البراعة إلى توظيفها في التهكم اللاذع والسخرية من حال الفقهاء في عصر الكاتب. وقد خصهم وحدهم دون غيرهم:

"خرجت في لُمة من الأصحاب وثلة من الأتراب، ففيهم
فقيه ذو لقم ولم أعرف به وغريم بطن، ولم أشعر له، رأى
الحلوى فاستخفه الشره واضطرب به الوله فدار في ثيابه
وأسال من لعبه.."

ولا يمكن إغفال أن انتحاء ابن شهيد "للمقامة" أعطى
إمكانات للوصف والسرد معا، فضلا عن إثبات براعته اللغوية.
إلا أن حضور "المقامة" بوصفها نوعا أدبيا، بالإضافة إلى
حضور ممثلي النثر من الأموات والأحياء: الجاحظ وعبد
الحميد الكاتب وبيديع الزمان وابن الإفليلي، لم يلزمه الإكبار
والإجلال اللذان أحاطا بحضور الشعر ومثليه في الحركة
الأولى، ذلك أن المواجهة بين الراوى وهؤلاء الكتاب كانت
ندية وحادة، حتى بالنسبة للكتاب الأموات (عبد الحميد الكاتب،
الجاحظ، بديع الزمان). وقد ساعد على ذلك - بداية - حضور
الكتاب جميعا في مجلس واحد، فتم اللقاء بيسر بعد أن اكتشف
زهير بن نمير أنهم مجتمعون "للفرق بين كلامين اختلف فيهما
فتيان الجن". ولم تكن هذه سوى حيلة من الكاتب لجعل الراوى
محط أنظار الجميع وموضع اهتمامهم (تأكيدا لبطولته
القصصية)، وبدلا من ذهابه إليهم - كما حدث بالنسبة للشعراء -
أصبح هؤلاء الكتاب يعرضون عليه، ويبادرون بالحديث معه.

وبرغم ارتباط النثر وبعض ممثليه في النص بالماضي،
لم يبد الراوى هنا تحفظا ما أو خوفا أو ترددا في لقائه بشياطين
كبار كتاب الماضي (الجاحظ وعبد الحميد، وبيديع الزمان)

سوى أنه أعطى صاحب الجاحظ مكانة متميزة عن الآخرين، وكان حوارهم معه هادئاً^(٤٩). ومع قيام الحركة الأولى من هذه الرسالة على عدد من الانتقالات، حيث يقوم الراوى وصاحبه بزيارة شياطين الشعراء، كل على حدة، فإن هذه الانتقالات أخذت شكلاً نمطياً ثابتاً تجسد فى بداياتها التى اعتمدت على صيغ لغوية ثابتة مثل: "فقال لى زهير من تريد بعد؟ قلت : صاحب طرفة.. فقال لى زهير إلى من تتوق نفسك؟ قلت : صاحب أبى تمام." (٥٠) كما تجسدت فى نهاياتها التى غالباً ما تكون عبارة مثل: "اذهب فإنك مجاز" أو "اذهب فقد أجزتك". فالسمة الغالبة على انتقالات هذه الحركة سمة الهدوء والرتابة أحياناً، لولا الظهور المفاجئ لشيطان قيس بن الخطيم الذى بدا مقحماً نفسه على الراوى وصاحبه دون أن يقصدا زيارته، بالإضافة إلى لقاء صاحب البحرى الذى تم عبر المصادفة؛ فقد قطع هذا الظهور وذلك اللقاء رتابة الانتقالات من شاعر إلى آخر. وهاتان الانتقالان المفاجئتان تكمن وراءهما قصيدة الكاتب ونواياه وهى مسألة سنعرض لها بعد حين.

وما يمكن قوله باختصار هنا أن الشعر - بوصفه نوعاً أدبياً - لم يمثل مشكلة بالنسبة للراوى، لأنه تعامل معه باعتباره شيئاً منتبهاً للماضى له قداسته الخاصة به. ومع أن هذه النظرة اقتصرّت على نوعية معينة خاصة من الشعر والشعراء، فابن شهيد - الشاعر - لم ينفصل عن التقاليد التى كانت تحفظ للشعر

وقائليه مكانة كبرى. ومن كان هنا الطابع العام للحركة الأولى الهدوء.

أما الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) فلم تتم على انتقالات جزئية نمطية شبيهة بانتقالات الحركة الأولى، ومن هنا افتقدت الرتابة والهدوء وتداخلت فيها أصوات متعددة، لأن الكتابة النثرية لدى الراوى- الذى توحد تماما مع الكاتب فى هذا الجزء- تعد إشكالية كبرى، ليس بالنسبة للماضى فحسب وإنما لحاضره أيضاً. ولهذا أثرت عدة قضايا تتعلق باللغة، والأسلوب النثرى، ومفهوم البيان، والقدرة على الوصف. وبدأ الصدام بمناوشة مع صاحب الجاحظ تطورت إلى صدام مباشر مع صاحب عبد الحميد الكاتب (ممثل الماضى) فعرض ببداوته بوصفه ممثلاً للأسلوب القديم، ثم مع صاحب بديع الزمان الذى أحبطه تفوق الراوى عليه.

إن حدة الراوى/ الكاتب على السابقين من الكتاب، بالإضافة إلى بعض معاصريه، ربما كشفت عن قلق الاختيار الذى تحدد بوضوح بالنسبة للشعر. وهى حدة كشفت عن عدم جدوى الصياغة القديمة التى تمثلها طريقة عبد الحميد الكاتب لقرب عهده بالبداوة، كما أظهرت ميلاً للجاحظ بوصفه ممثلاً للجديد المتحضر، وفى الوقت نفسه كشفت عن تعال على بديع الزمان. وفى كل الأحوال أراد الراوى أن يثبت مجاوزته لهذه الإبداعات السابقة، فى سعيه نحو خلق جمالية جديدة، إيماناً منه

بأن "لكل عصر بيانه". ويمكن أن نربط هذا التصور بحديث مباشر لابن شهيد:

"كما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه. وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا لرجحان تلك العتول واتساع تلك القرائح في العلوم. ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس. ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع وخف ثقل النفوس. ثم دار الزمان فاعترف أهله باللطائف صلف، وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها"^(٥١).

يؤكد هذا النص المسعى الطامح لابن شهيد لتجاوز النهج الاتباعي في الإبداع، حين يجعل لكل مرحلة تاريخية احتياجاتها الجمالية، بحيث تصبح الكتابة الفنية شاهدا على عصرها، هذا في الوقت الذي لم ينفصل فيه انفصالا تاما عن التراث السابق عليه. حيث يواصل ترأسه مع الأشكال النثرية القصصية السابقة.

ومن هذه الأشكال القصصية، قصص الحيوان الذى يستحضره فى الحركة الرابعة والأخيرة فى هذا النص. وذكر قصص الحيوان يستدعى "كليلة ودمنة"، إلا أن توظيف ابن شهيد لهذا القصص يختلف عن توظيف كليلة ودمنة لسه؛ لأن لجوء ابن شهيد إلى الترميز هنا يهدف إلى تصعيد صوت السخرية والتهكم إلى أقصى حد. وفى الوقت نفسه أعطى إمكانا عاليا للتصوير القصصى، لا سيما فى الوصف (وصف جلبة الحمير وضجيج البغال ووصف البغلة والأوزة... إلخ). ومن المهم أن تقول هنا إن نص "كليلة ودمنة" لم يهتم بوصف الحيوان ذاته، فلم يقف أمام تفاصيل جسدية أو حركية، مكتفيا بذكر نوع الحيوان أو الطير: "أسد، ثعلب، ابن آوى، الحمامة، مالك الحزين"، ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليها التى تستدعى فى ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك، وربما ينعت الأسد مثلاً بأنه ضعيف أو هرم، أو القرد بأنه شلب دون ذكر تفاصيل أخرى. أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلف تماما، لأنه معنى بالوصف التفصيلي، سواء كان هذا الوصف متعلقا بشكل الحيوان وهيئته أو حركته وسلوكه^(٥٢). وقد قدم وصفا جسديا للأوزة يقصد الإيحاء بصفات المعنوية الباطنية المترتبة على الشكل ونوع الحركة. وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوان فى "رسالة التوابع والزوابع" يمثل جزءا من أجزاء النص، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصودا لذاته.

٤- إن تجاوز الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوان في "رسالة التوابع والزوابع" تم داخل إطار قصصي واسع، استطاع أن يستوعب هذا التعدد. واعتمد هذا الإطار القصصي على ثلاثة عناصر أساسية تحققت في النص بشكل واضح وهي السرد والحوار والوصف. وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوان. إنه أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحققة من خلال تجاوز هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا. لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاوز الغنائية الشعرية مع النثرية الأدبية، ولم تلتزم اللغة الشعرية في هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفيعة، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت في المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدتا على لسان الحيوان في الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهمك والسخرية. كما تشكلت اللغة النثرية في الرسالة من مستويات متعددة، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التي تركز على استيعاب مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة النثرية المتضمنة في السرد. قال ابن شهيد في مفتتح رسالته موجهها خطابه إلى أبي بكر:

"وكننت أيام كتاب الهجاء، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تأليف

الكلام، فاتبعت الدواوين، وجلست إلى الأساتيد، فنبض لي

عرق الفهم ودر لى شريان العلم، بمواد روحانية، وقليل من
الالتماح من النظر يزيدينى ويسير من المطالعة يفيدنى، إذ
صادف شن العلم طبقه، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا
كالحمار يحمل أسفارا، فطعنت ثغرة البيان دراكا، وأعلقت
رجل طيره أشراكا، فانتالت لى العجائب.. إلخ^(٥٣).

فلغة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين
بعض العبارات المأثورة مثل: "صادف شن العلم طبقه"، "ولم
أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفارا". إلا أن
استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر
لغير الموهوبين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس
والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء. فيثقلون على أنفسهم دون
فائدة. وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال
الوصف، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم
على أنواع الحلوى فى "رسالة الحلواء"^(٥٤). وربما يصل التهكم
إلى مستوى الإقذاع فى لغة الحوار بين الراوى وشيطان عبـد
الحميد الكاتب^(٥٥) وبينه وبين أنف الناقة شيطان أبى القاسم
الإفلىلى^(٥٦).

— ٤ —

١- أتاح هذا الشكل القصصى تعددا صوتيا من خلال
الشخصيات المتعددة التى تم استدعاؤها. غير أن الشخصيات
المستحضرة هنا - عبر توابعها- وهى شخصيات واقعية تنتمى
إلى الماضى فى معظمها- لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى

أو تابعه في أضيق الحدود. وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص.

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا في الحركة الأولى من الرسالة، وجدنا أن حضورهم ينبني - أساساً - على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء في تاريخ الشعر العربي لدى القارئ، حيث يمثل كل منهم صوتاً شعرياً متميزاً. ولهذا اعتمد الكاتب على التدايعات التي يمكن أن تثار في ذهن القارئ، عندما تطرح أسماء هؤلاء أسما أسماً. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، لأن استحضار امرئ القيس وطرفه بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعي عصرافنيا بأكمله هو العصر الجاهلي بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا. وبالتالي يطرح تساؤل بديهي عن السبب في إسقاط الآخرين. كما يستدعي حضور أبي نواس وأبي تمام والبحري والمتنبى العصر العباسي بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثرين غيرهم. هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التي تقع بين العصرين الجاهلي والعباسي من قائمة الاختيار! ومن التدايعات التي يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم في ذهن القارئ السمات الشخصية للصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم، لا سيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطوري (امرؤ القيس - طرفه بن العبد - قيس بن الخطيم - أبو نواس - المتنبى). وقد أفاد من هذا في اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء^(٥٧).

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولاً، وذوى سمات شخصية متميزة ثانياً. وكان وراء الاختيار قصديّة الكاتب ونواياه، حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات في هذا النص لا تترد إلى تعدد الشخصيات فحسب، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه الأصوات. فنواياه هنا لا يمكن إغفالها بحال، وهي تتفرع إلى اتجاهين اثنين. أولهما الرؤية النقدية التي على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم، والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التي تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية. ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية النص كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

وليس مصادفة أن يمثل الشعراء الذين استحضرهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين، وهما الاتجاه الاتباعي والاتجاه الإبداعي. وليس مصادفة أيضاً أن ينتمي غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثاني (الإبداعي). وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوي القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية، وهم في نظره الموهوبون.

لقد اختار الراوى (في الحركة الأولى من الرسالة) رثى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه. وهذه الأولوية لها دلالتها، فشر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلي، ولهذا يعد أول من ألف المعلقات. من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى في تاريخ الشعر العربي. كما اختار الراوى أن

يزور رثى طرفة بن العبد، وهو تالٍ في الزمن لامرئ القيس،
ومن أصحاب المعلقات أيضا. وقد تفتحت موهبته في سن
صغيرة، كما أنه توفي في سن صغيرة. لقد اختارهما الراوى
بوصفهما شاعرين مبدعين موهوبين، ومن ثم فقد حرص على
إظهار إجلاله لهما. أما رثى قيس بن الخطيم فظهر بشكل
مفاجئ للراوى وصاحبه، وهما في طريقهما لزيارة رثى أبى
تمام، معاتباً لهما لأنهما لم يقصداه بالزيارة. وهذا الظهور
المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى، إنه
حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب
موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفه بن العبد) والشاعر التقليدى
غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية،
لاسيما أن التبرير الذى جاء على لسان زهير بن نمير صاحب
الراوى يلمح إلى ذلك: "علمناك صاحب قنص، وخفنا أن
نشغلك"^(٥٨). لقد استثمر ابن شهيد ما روى عن قيس بن الخطيم
من أخبار عن قوته وبطشه وجرأته في وصفه وتقديمه له، فهو
"قارس كأنه الأسد على فرس كأنها العقاب"^(٥٩). فضلا عن
العبارات التى أنطقه بها وما تحمله من تهديد ووعد؛ بحيث
جعل الراوى هذه المرة خائفاً مرتعداً ينشد شعره تحت تهديد
أبى الخطار شيطان قيس بن الخطيم.

واختيار الراوى لزيارة شيطان أبى تمام يقف وراءه تأييد
ابن شهيد لطريقة المحدثين. والطريقة القصصية التى وصف
بها خروج أبى تمام ولقاءه به وصاحبه تلمح إلى هذا التأييد؛

فأبو تمام يخرج من قاع بئر حين ينادى عليه زهير بن نمير،
فلم يكن ممتطيا صهوة جواد ولا متشحا بسيف كما ظهر رضى
كل من امرئ القيس وطرفة بن العبد:

"ثم انصرفنا، وركضنا، حتى انتهينا إلى شجرة غينااء يتفجر
من أصلها عين كملة حوراء، فصاح زهير: يا عتاب بن
حبنااء، حل بك زهير وصاحبته فبعمرو والقمر الطالع، ألا
ما أريتنا وجهك! فانلق ماء العين عن وجه كفلقة القمر، ثم
اشتق الهواء صاعدا إلينا من قعرها حتى استوى معنا. فقال:
حياك الله يا زهير، وحيا صاحبك! فقلت وما الذى أسكنك
قعر هذه العين يا عتاب، قال: حيائى من التحسن باسم
الشعر وأنا لا أحسنه. فصحت ويلى منه، كلام محدث ورب
الكعبة! واستنشدنى فلم أنشده إجلالا له، ثم أنشدته^(٦٠).

تتمثل رؤية ابن شهيد النقدية هنا قصصيا، تلك الرؤية
المؤيدة لأبى تمام ومذهب المحدثين والمعارضة لأنصار القديم.
فاتخاذ شيطان أبى تمام قاع العين مسكنا ومستقرا له، وعبارته
التي يعلل بها وجوده يقف وراءها تهكم ابن شهيد وسخريته من
النقاد المعادين لطريقة أبى تمام الشعرية لخروجها عن طريقة
القدماء. ثم تأتى عبارة شيطان أبى تمام التي يختم بها ابن شهيد
اللقاء، والتي يجيز فيها الرواى البطل ويواسيه فى الآن نفسه،
ملمحة - مرة أخرى - إلى موقف النقاد من أبى تمام: "وما أنت
إلا محسن على إساءة زمانك"^(٦١).

وبالطريقة نفسها يلزم ابن شهيد نقاد عصره ونقاد
المتنبي، حين يقول شيطان المتنبي عن ابن شهيد: "بلغني أنه
يتناول" فجاء دفاعه إجابة غير مباشرة على نقاده في
قرطبة^(٦٢).

والطريقة القصصية التي تم بها استدعاء شيطان البحتري
تؤيد مناصرة ابن شهيد لمذهب المحدثين دون مذهب التقليديين.
فظهور البحتري تم بالصدفة، حين كان الراوى وصاحبه فى
طريقهما إلى رثى أبى نواس، فمرا على قصر عظيم أمامه
ناورد كان فيه صاحب البحتري، ومن هنا تمت الزيارة
بالصدفة ثم انتهت بإحباط صاحب البحتري وغضبه:

"فكأنما غشى وجه أبى الطبع قطعة من الليل وكر راجعا إلى
ناورده دون أن يسلم، فصاح به زمير أجزته؟ قال: أجزته،
لابورك فيك من زائر ولا فى صاحبك أبى عامر"^(٦٣).

واممال زيارة شيطان البحتري وافتعال نسيانه يكمل تجسيد
موقف ابن شهيد المؤيد لشعر المحدثين:

"فقلت لمن هذا القصر يا زمير؟ قال: لطوق بن مالك، وأبو
الطبع صاحب البحتري فى ذلك الناورد فهل لك أن تراه؟
قلت: ألف أجل إنه لمن أساتيدى وقد كنت أنسيته"^(٦٤).

واستحضار البحتري بهذه الطريقة أمر مخطط له
قصصيا، لأنه يمثل صوت الشعر القديم، وفى الوقت نفسه فإنه
يبرز التعارض بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين التي يمثلها
أبو تمام.

واستدعاء شيطان أبي نواس في هذا السياق يبدو أمرا طبيعيا، لأنه كان أول من تمرد من المحدثين على تقاليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات الشعرية التقليدية. كما كان جريئا في خرقه المواضع الأخلاقية، ليس بسبب إغراقه في الخمر أو بسبب سلوكه الشخصي الخاص فقط، بل في تناوله الموضوعات المتعلقة بالمجون في شعره. وقد أفاد ابن شهيد من الأخبار التي كانت تروى عن مجنون أبي نواس ولهوه، فجعل لقاءه في "دير حنه". وقد أعانته هذه المادة على استحضار شخصية أبي نواس قصصيا من خلال وصفه لتفاصيل المكان الذي كان يقيم فيه، ثم الحال التي كان عليها شيطان أبي نواس نفسه. وهو وصف لم يخل من الهزل؛ فهو لم يفق من غيبوبته إلا بعد أن سمع إحدى خمريات ابن شهيد، كما قام يرقص طربا بعد أن أعجبه أحد الأبيات. لكن هذا لم يمنع من إجلال ابن شهيد لأبي نواس "لمكانه من العلم والشعر" (٦٥).

لقد توسل ابن شهيد باختياره لهؤلاء الشعراء ليدلى برؤيته النقدية التي تعارض الموقف النقدي السائد المؤسس على تمجيد الاتباع (التمسك بالتقاليد الشعرية واعتبار القدماء نموذجا للاحتذاء) دون الابتداع. ولم يكن هذا الموقف خاصا بعصره فقط، بل هو موقف يضرب بجذوره إلى بداية ظهور شعر المحدثين. ومن هنا كان اختياره لهؤلاء الشعراء (أبي نواس، أبي تمام، المتنبى) الذين كان لهم دور بارز في تجديد

الشعر العربى. وكان شعرهم موضع جدل واسع وخلاف كبير كان ينتهى عادة بنصرة أنصار الشعر القديم على أنصار المحدثين. ومن هنا أيضا كان إهمال ابن شهيد وإسقاطه لعصر أدبى بأكمله هو العصر الإسلامى، وكأنه لم يجد فى هذا العصر ذلك الشاعر الموهوب الذى يملك القدرة على مجاوزة التقليد الحرفى للقدمات إلى التجديد.

وفى الوقت نفسه أعطى ابن شهيد صلاحيات النقاد لهؤلاء الشعراء الكبار لأنه يرى أنهم هم الأولى بالقيام بمثل هذا الدور. وفى هذا ذهب جيمس مونرو إلى أن حصول ابن شهيد على الإجازة من كبار الشعراء، وليس من النقاد، يكشف عن رأيه فى النقاد: فليس للنقاد - فى تصويره - مشروعية حقيقية فى صنع أحكام أدبية صحيحة، ذلك لأن الشعراء - فى نظر ابن شهيد - هم أصحاب الأهلية الحقيقية فى الإبداع وصنع الأحكام الأدبية الصحيحة^(٦٦).

٢- وإذا انتقلنا إلى الكتاب المبدعين الذين تم استحضارهم فى الحركة الثانية من هذه الرسالة (زيارة شياطين الكتاب) سنجد الراوى يبدو أكثر تحررا، لأنه لا يحمل عناء الرحلة إلى الكتاب فردا فردا، حيث قضت المصادفة القصصية أن يكون كل هؤلاء الكتاب مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة. ومن الشخصيات التى استحضرت عبد الحميد الكاتب والجاحظ، وتلاهما فى الحضور ابن الإفلى، ثم بديع الزمان، فضلا عن شخصية أخرى غير معروفة هى أبو إسحاق بن حمام. ولكل

من الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبيديع الزمان - وهم من الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد - دوره البارز والمميز في الكتابة النثرية الأدبية، حيث يمثل كل منهم مرحلة زمنية. وقد سبق لابن شهيد أن أشار إلى ذلك. ولهذا فإنه استدعاهم بوصفهم كتابا لهم إنجازات فعلية في تاريخ النثر الأدبي. أما أبو القاسم الإفيللي وهو عالم لغوي معاصر لابن شهيد، فهو أحد ممثلي السلطة النقدية وأحد خصومه. وقد تم هذا الاختيار كله بقصد من ابن شهيد ووفق رؤيته النقدية.

وقد تأنت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اتضح هذا في الوصف والحوار. ومن اللافت أن دور الحوار في هذه الحركة الثانية كان بارزاً، فهو الذي يظهر من خلاله التعارض بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجهه أبو عيينة رثى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع في كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رثى الجاحظ يبدو طبيعياً، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع في كتاباته؛ برغم ميله إلى إحداث نوع التوازن الصوتي بين ألفاظه، معتمداً في هذا على الترادف والازدواج^(٦٧). وفي الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى الحديث عن أكثر من مشكلة، منها ما يتعلق بكتاب عصره وذوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رثى عبد

الحميد الكاتب (وكنيته أبو هبيرة) معارضا ومعترضاً على تسليم الجاحظ بما يقوله الراوى ويدعيه ومشككا في رأيه في معاصريه، مسقطا عليه "التهمة" نفسها التي رمى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

"فقلت في نفسي طبع عبد الحميد ومساقه ورب الكعبة!
فقلت له: لقد عجلت أبا هبيرة إن قوسك لنبيع وإن ماء
سهمك لسم، أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقة طلبت أم
بيانا؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفي عباءة تتكشف
عنها.. معانيك تكشف العنز عن ذنبها. الزمان دفء لا
قر، والكلام عراقى لا شامى، إني لأرى، من دم اليربوع
بكفيك، وألمح من كشى الضب على ماضغيك! فتبسم إلى
وقال: أهكذا يا أطيلس، تركب لكل نهجه، وتعج إليه
عجه؟ فقلت: الذئب أطلس، وإن التيس ما علمت!" (١٨).

إن جرأة الراوى شيطان عبد الحميد الكاتب وحدة جوابه
عليه تحدد موقفاً صارماً من طريقة عبد الحميد في الكتابة، إذ
جعله ممثلاً للقديم حين عرض بيداوته: (عراقي لا شامي، إني
لأرى من دم اليربوع بكفيك ..) وليس الموقف هنا قاصراً على
عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة في الكتابة، ومن
هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذي جعلت له صدارة
مجلس الكتاب، والذي جعل ممثلاً للجديد المحدث، وإقامة
الحوار بين شيطان الجاحظ والراوى وتدرجه، ثم تدخل شيطان
عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتاً معارضاً، كان يهدف إلى

الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم -
الذي أظهر أنه يملك القدرة على احتدائه - واختياره لطريقة
المحدثين في الكتابة التي اعتبر الجاحظ ممثلاً لها . وهذا
الموقف يفسره الود الشديد الذي كان يسود الحوار بين أبي
عينة رثى الجاحظ والراوي، كما يفسره أيضاً تسليم أبي عينه
بكل ما قاله الراوي وتعاطفه معه تعاطفاً ملحوظاً، ثم تدخله بعد
ذلك لينهي الموقف بينه وبين أبي هبيرة (رثى عبد الحميد) .
وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضاً
من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبد الحميد الكاتب
وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتاً واحداً، اقتصر على الاستماع
والاستحسان والتعاطف مع الراوي، وقد سألاه عن خصومه . ثم
ناديا- وقد قاما هنا بمهمة زهير بن نمير- على أنف الناقة
شيطان أبي القاسم الإقليلي وأحد خصوم الراوي. وعندما ظهر
أنف الناقة وصفه الراوي وصفا جسدياً ساخراً يمهد به للكشف
عن طبيعة هذه الشخصية ونقائصهما^(٦٩).

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتاً معارضاً لصوت
الراوي فحين سئل عنه قال: "فتى لم أعرف على من قرأ"، فرد
إليه الراوي السؤال نفسه. وهنا أثارت مشكلة خلافية حول
معرفة البيان، وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو هي موهبة يهبها
الله من يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقة بوصفه صوتاً من أصوات
السلطة النقدية التي ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال

الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوى من مرجعية الخليل بن أحمد وسيبويه التى يستند إليها أنف الناقة بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذى يقدمه المؤدبون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد- من علماء اللغة والمتأدبين- الذين منحوا سلطة النقد فى عصره، مثل أبى القاسم الإفلىلى، أدنى من الشعراء، لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوى بعض ما كتبه اعتمادا على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفى أنف الناقة ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعا إلى بعض أشعار الراوى الوصفية تأكيدا لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يثير إعجاب فتیان الجن ويحقق مزيدا من الإحباط لأنف الناقة. ويتدخل رأى أحد معاصرى الراوى ليصلح بينه وبين أنف الناقة، لتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبى القاسم الإفلىلى، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوى ليشهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقى لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقة واختفائه يشهر شيطان بديع الزمان (زبدة الحقب) بوصفه منافسا للراوى الذى عامله- بدوره- بوصفه ندا وليس أستاذا. وكان قد استمع إلى ما قاله فى وصف الحلوى والثعلب.... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم باراه فى وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه

مهزوما. وينتهي المجلس وقد أصبح الراوى محط كل الأنظار، بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعرا وكاتبا فى آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من "رسالة التوابع والزوابع" تعددا صوتيا يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوى، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج مجيد على أيدى الكتاب، بين مؤيدين له مغتبطين (رئى الجاحظ وعبد الحميد)، ومحبطين منهزمين (رئى بديع الزمان وأبى القاسم الإقليلي)، كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التى يبدو فيها الراوى متحررا تماما وقد منح نفسه - بوصفه مبدعا - سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التى يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معان جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعتمد عدم تحديد أسماء النقاد فى هذه الجلسة؛ فكلم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمر دل السحابى، والآخر يدعى فاتك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر فى تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوى مع فاتك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيدا لاستعراض الراوى قدرته

على تناول بعض معانى المتنبى. وهنا يظهر صوت ثالث لنقاد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصرى الراوى الذى لم يكشف عن اسمه الحقيقى. وقد أثبت أمامه الراوى/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين، مما أفحم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع - أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصيدة ابن شهيد الذى كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقاد.

وتأتى الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكى فيها الراوى زيارته لحيوانات الجن، حيث لم تعد الأصوات هنا أصواتا بشرية مماثلة للحقيقة، كما حدث فى استحضار الأموات من الشعراء، والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع فى هذا الجزء فى صور حيوانات من بغال وحمير وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدوارا شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيدا من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوسل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أنجز ذلك الاختيار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابع من "التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيدا من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعرا وكاتبا فحسب، بل

بوصفه ناقدًا أيضًا. وبعدها أثبت كفاءته التي خذلت كبار نقاد الجن وأكثرهم شرا، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التي لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لممثلي السلطة الأدبية والنقدية من متقفي عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعرضا بحمقهم وضيق أفقهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة في الوصف القصصي الساخر والتحاور اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات.

وقد أخذ الحوار في هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بغل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمنا للسخرية من الشعر الذي يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة في محاكاة القدماء وتقليدهم. أما الثاني ففيه تكشف له البغلة المنشدة عن حقيقتها، إذ هي بغلة أبي عيسى، أحد رفقاء الصبا، فتسأله عن أحواله وأحوال قرناء صاحبها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققا لغرضين، أولسهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن في النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملغزا أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقائه الذين تنكروا له. أما الثالث ففيه يحاور الراوى إوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف- يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهكم والسخرية، كما أنه يمهد للحوار الذي يدور بينه وبينها- وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ

عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: "لقد حكمتهم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرضا"^(٧٠). وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول: "معرفة النحو والغريب" فكيف يعرض للفروع: "نقد الشعر"؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يرتد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يرتد إلى الإلهام كما يرى للراوى؟ وقد أصر الراوى على أنه لا يتقن سوى "ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنسبة"^(٧١). وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع رضى أبى القاسم الإفليلى حول البيان: هل يكون مكتسباً أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويجدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد، الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار، ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد، مما يؤدي به إلى الاصطناع والتكلف، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع. وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحت فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد

وإصدار الأحكام. لقد كثف ابن شهيد، في هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذي أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلي برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصي الذي سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة، ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصيدة المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية في التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائي وحده، أو المقامة وحدها، أو غيرها من الأشكال النثرية الأخرى.

إن "رسالة التوابع والزوابع" تعد شكلا أدبيا جديدا تولد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارثة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعني أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربي التقليدي السائد في بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسي كان نحو الأشكال المستبعدة والأدنى مكانة في عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكوت عنها في التراث العربي التقليدي فضمنها عمله واحتذاها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتدا رأى فيه حال الأدب العربي في سياق أشمل دفعه إلى خلق

بلاغة مغايرة تمثلت في هذا الشكل القصصى "الرسالة". ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التى ارتبط بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحفز به إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة وغير المستقرة - بسبب تحلل طبقاته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التى انتهت بسقوط الخلافة العربية، وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه فى الديون - سببا من أسباب اجتهاده الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نغفل أن تمرد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبني هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غابت أو همشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهود السابقة عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل - بوجه من الوجوه - مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التى ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التى لم تتفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها

الثقافى - آنذاك - تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة، كما تجلى هذا فى ابتداع الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال. وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية، وأن يستدعى النماذج التى كان يريد احتذاءها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد تم فى رحم الأدب العربى وتراثه؛ من هنا كانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كانت هذه النقلة الجديدة التى حققها ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء - تجذيرا للنوع القصصى فى أدبنا العربى، فقد كان من الممكن أن تفتح طريقا واسعا وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدى يدخلها فى نسيج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدى لم يقبل النوع القصصى بأشكاله المتعددة قبولا يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغيب والرفض، أو بالاستعلاء والتهميش، على أحسن تقدير، مما أعاق هذا النمو وأوقف إمكان الاستمرار.

(١) انظر على سبيل المثال: زكى مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ ج ١ ص ٣١٨-٣٢٠، أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص ٣٨١ وما بعدها، بطرس البستاني، رسالة التوابع والزوابع، دراسة تاريخية أدبية، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ٦٧-٦٨، بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه أمين فارس، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط ٤، ص ٣٠٨-٣٠٩؛ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٥٧.

(٢) صنف زكى مبارك الرسالة ضمن الأخبار والأقاصيص. انظر: النثر الفني في القرن الرابع، مرجع سابق، ج ١ ص ٢٤٠، أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، مرجع سابق، ص ٣٧٧، إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص ٣٣٤ وما بعدها، مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي وموضوعاته ومقاصده، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ٥٧٨-٥٧٩؛ حازم خضر، النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص ٢٩٣-٢٩٤.

(٣) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، مرجع سابق، ص ٤٤٧.

(٤) حازم خضر، النشر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، مرجع سابق ص ٣٠٠-٣٠١.

(٥) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعيا ما قد ساد بتميز (الحكاية) - بوصفها نوعا أدبيا - عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى لدى المعنيين بفن القص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التي صتر بها أبو المطهر الأزدي حكاية أبي القاسم البغدادي. قال أبو المطهر الأزدي: "أما الذي أختاره من الأدب فالخطاب البدوي والشعر القديم العربي ثم الشوارد اقترعتها خواطر المتأخرين من أعلام الأدباء، والنوادر التي اخترعتها أقراح المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذي أحصله من أدب غيري وأقتنيه وأتحدى به وأدعيه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه، ويصدق شاهدي عليه، أشعار لنفسي دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها، ثم إن هذه الحكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر.. إلخ". أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متر، هيلبرج، ١٩٠٢ ص ١.

(٦) انظر للباحثة: "الموقف من القص في تراثا النقدي" مركز البحوث العربية، القاهرة ١٩٩٠ ص ١٧٧.

(٧) أحمد بدر، تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري (عصر الخلافة) دمشق ١٩٧٤، ص ٢٣٠.

(٨) أحمد بدر، تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص ٣٠٠، ٣٣٢؛ انظر أيضا: أحمد فكري، قرطبة في العصر الإسلامي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص ٢٤٨.

(٩) أحمد بدر، تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري، ص ٢٣٢ وما بعدها، أحمد فكري، قرطبة في العصر الإسلامي، مرجع سابق ص ٢٥١.

(١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث في: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص ٥٢٢-٥٢٩، انظر أيضا ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت ج-٣، ص ١٤٩-١٥٠، يعقوب زكي، مقدمة ديوان ابن شهيد، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت، ص ٤٨.

(١١) أحمد بدر، تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري، ص ٢٣٢.

(١٢) المرجع السابق ص ٣٣٤، انظر ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثالث، المجلد الأول، ص ٥١٦-٥٢٢، ابن عذاري، البيان المغرب...، ج ٣ ص ١٤٧-١٤٨.

(١٣) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(١٤) الحميدى، جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١١٠-١١١.

(١٥) إحسان عباس، تاريخ الأندلس عصر سيادة قرطبة، ٢٩-٣٣.

(١٦) جاء في البيان المغرب لابن عذاري أن المنصور بن أبي عامر كان "أشد الناس في التغير على من علم عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من الشريعة. وأحرق ما كان في خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصيلي وابن ذكوان والزبيدي وغيرهم، واستولى على حرق جميعها بيده": ابن عذاري،

البيان المغرب... تحقيق ج.س كولان وبيروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص ٢٩٢-٢٩٣، راجع أيضا أنخل جنثاك بالنتيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٦٥.

(١٧) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر السدول والإمارات، (الأندلس) ص ١٤٧-١٥٠.

(١٨) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص ٧٩-٨١. انظر: ابن حزم، رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها، ملحقة بتاريخ الأدب الأندلسي، ص ٣٤٨.

(١٩) ابن بسام، الذخيرة.. القسم الأول المجلد، ص ٢٤٣.

(٢٠) هاجم ابن شهيد معلمى قرطبة ومؤدبيها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخرية شديدة، وخص بهجومه العنيف بعض العلماء اللغويين مثل أبى القاسم الإفليلى وابن الفرضى، انظر: الذخيرة.. لابن بسام القسم الأول ص ٢١٢-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٤.

(٢١) التهانوى، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، ج ٣ ص ٧٣-٧٤.

(٢٢) شعر زهير بن أبى سلمى، صنفه أبى العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قبارة، دار الأفاق الجديدة، دمشق ١٩٨٢، ص ٢٦، انظر أيضا قول طرفة بن العبد:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة وقد يبلغ الأنباء عنك رسول

ديوان طرفة، تحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص ١١١.

(٢٣) أبو البقاء أيوب الحسينى الكفوى، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٥، القسم الثانى ص ٣٨٦. كشف اصطلاحات الفنون ج ٣. ص ٧٤.

(٢٤) انظر ما ذكره القرشي حول شياطين الشعراء من أخبار وأحاديث: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٠-٥٥. انظر أيضا ما ذكره الجاحظ حول شياطين الشعراء، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧، ج ٦ ص ٢٢٥ وما بعدها.

(٢٥) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت. د.ت، ص ٢٥٣ وما بعدها.

(٢٦) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، ص ١٨١.

(٢٧) انظر: ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني مرجع سابق، ص ١٢٥، انظر: النخبة القسم الأول، المجلد الأول ص ٢٣١، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٠.

(28) James T. Monroe, Risalat AT - Tawabi, Waz-Zawabi, Introduction, Translation and notes, University of California Press 1971, P. 37.

(٢٩) رسالة التوابع والزوابع، ص ٩١

(٣٠) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص ٣٨٥.

(٣١) حول تسمية التوابع والزوابع "بشجرة الفكاهة" انظر: الحميد، جذوة المقتبس، ص ٣٧٤.

(٣٢) إحسان عباس، عبد الحميد يحيى الكاتب، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٨٨، ص ١٥٧-١٥٨.

(٣٣) رسالة التوابع والزوابع، ص ٩١.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣٥) نفسه ص ٨٧.

(٣٦) نفسه ص ٩٠.

(٣٧) نفسه ص ٩٠.

(٣٨) نفسه ص ١٠٤-١٠٦.

(٣٩) انظر: **يمنى العيد (وإحالاتها الخاصة بمنظري الفن الروائي)**،
تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي،
بيروت ١٩٩٠، ص ٩٠ وما بعدها.

(٤٠) رسالة التوابع والزوابع ص ١٠٦.

(٤١) نفسه، ص ١٣٢.

(٤٢) نفسه، ص ١٣٢-١٣٣.

(٤٣) نفسه ص ١٤٧-١٤٨-١٤٩.

قال ابن شهيد على لسان البغل العاشق:

على كل صب من هواه دليل	سقام على حر الجوى ونحول
وما زال هذا الحب داء مبرحا	إذا ما اعتري بغلا فليس يزول
بنفسي التي أمّا ملاحظ طرفها	فسحر، وأمّا خدّها فأسيل
تعبت بما حملت من ثقل حبها	وأنى لبغل للثقال حمول
وما نلت منها نائلا غير أننى	إذا هـى بالت بلت حيث تبول
كما قال على لسان الحمار:	

دهيت بهذا الحب منذ هويت	رائت إرانتى فلست أريث
كلفت بالفى منذ عشرين حجة	يجول هواها فى الحشا وتعيث
وما لى من برح الصباية مخلص	ولالى من فيض السقام مغيث
وغير منها قلبها لى نميّة	نماها أحم الخصيتين خبيث
وما نلت منها نائلا، غير أننى	إذا هـى رائت رثت حيث تروث

(٤٤) نفسه، ص ١٢٤.

(٤٥) نفسه، ص ٢١.

(٤٦) نفسه ص ١٢١-١٢٢.

(47) Monroe, Risalat AT- twabi, Waz-Zawabi,

Introduction, Translation and notes P. 27.

مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته ومقاصده، ص ٥٧٨-٥٧٩.

(٤٨) رسالة التوابع والزوابع، ص ١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه، ص ٩٣-٩٦.

(٥١) ابن بسام، النخيرة...، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧-٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة في الرسالة، ص ١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢.

(٥٣) رسالة التوابع والزوابع، ص ٨٨.

(٥٤) السابق، ص ١١٩-١٢٢.

(٥٥) نفسه، ص ١١٨.

(٥٦) نفسه، ص ١٢٤-١٢٥.

(٥٧) استوحى ابن شهيد أسماء شياطين الشعراء والكتاب من واقع

الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتها. مثل

اختياره لأسماء شياطين كل من طرفة بن العبد وأبى نواس

والبحتري والجاحظ وأبى القاسم الإفلح.

(٥٨) رسالة التوابع والزوابع، ص ٩٦.

(٥٩) نفسه، ص ٩٦.

(٦٠) نفسه، ص ٩٨.

(٦١) نفسه، ص ١٠١.

(٦٢) نفسه ص ١١٢، راجع:

Monroe, Risalat AT-Tawabi, Waz-Zawabi

Introduction, Translaion and notes, P. 2

(٦٣) نفسه، ص ١٠٤.

(٦٤) نفسه، ص ١٠٢.

(٦٥) نفسه، ص ١٠٦.

(٦٦) انظر:

Monroe, Risalat At- Tawabi, Waz- Zawabi, P. 24, 25.

(٦٧) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف،

القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٦٩.

(٦٨) رسالة التوابع والزوابع، ص ١١٦-١١٨.

(٦٩) نفسه ص ١٢٤.

(٧٠) نفسه ص ١٥٠.

(٧١) نفسه ص ١٥١.

تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في "رسالة الغفران"

انقسمت الكتابة النثرية في العصور الوسطى العربية الإسلامية إلى قسمين كبيرين؛ كتابة رسمية يقوم بها الكتاب الرسميون الموظفون (كتاب الدواوين)^(١)، وكتابة نثرية أدبية اضطلع بها الكتاب الأدباء وبالرغم من تنوع الكتابة النثرية الأدبية التي اتخذت مسارات قصصية متعددة الأشكال منذ وقت مبكر، فقد كان للرسائل غير الرسمية ذيوع وانتشار، حتى إن بعض كتاب المقامات مثل بديع الزمان الهمداني مارس ذلك النوع من الكتابة^(٢). كما است خدام مصطلح "رسالة" ليطلق على بعض الرسائل ذات الشكل القصصي مثل "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، و "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري. ومما يثير الانتباه وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصي - منذ وقت مبكر - قبل ظهور رسالتي "التوابع" و "الغفران" في القرن الخامس الهجري؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمداني على نسوع من التمثيل

* مجلة "فصول"، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤، ص ٧٢-٩٣.

القصصى، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المحدثين منذ زمن بعيد^(٣)، كما اشتملت بعض رسائل أبي إسحاق الصابئ على نوع آخر من الوصف القصصى^(٤).

وقد احتلت الكتابة النثرية عند أبي العلاء المعرى موقعا بارزا. وبرغم انصراف معظم كتاباته إلى البحث في المسائل اللغوية؛ بحيث انصرف معنى الرسالة إلى معنى علمي^(٥)، فإنه كان منتحيا للنوع القصصى في عدد من أعماله، مثل رسالة "الصاهل والشاحج" التي اعتمد فيها على قالب القصصى الحوارى؛ حيث يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنسانى يتعلق بفترة تاريخية حرجة كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين^(٦)، وانتحاؤه إلى قالب القصصى ذى الطبيعة الحورية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود "القائف" الذى قيل إنه يحتذى فيه طريقة "كلىلة ودمنة"^(٧). غير أن ما وصلنا من نصوص هذا الكتاب المفقود يكشف عن فارق كبير بينهما فى المعالجة القصصية.

وإذا كان إلحاح أبى العلاء المعرى على الانتحاء للشكل القصصى ومحاولة احتذائه، يكشف عن وعى ما بالنوع القصصى - وهو وعى بدأ أكثر وضوحا فى "رسالة الغفران" - فإن تساؤلات ملحة عن سبب هذا الانتحاء من قبل شاعر كبير مثله، وحجم هذا الوعى القصصى لديه، تظل مفتوحة. ولعل قراءة لنص "رسالة الغفران" يمكن أن تهدى إلى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات.

لكن إذا كنا بصدد البحث عن الوعى بالنوع القصصى لدى أبى العلاء والبحث عن الكيفية التى تشكل بها النوع

القصصى فى (رسالة الغفران)، فإنه من الخطأ- منجهاً- أن نعزل رسالة ابن القارح "على ابن منصور الحلبي" عن "رسالة الغفران"؛ ذلك أن وعى شاعرنا بالنوع القصصى فى "الغفران" مرتبط بموضوعها ومضمونها معاً، وهذان الأخيران مرتبطان أشد الارتباط برسالة ابن القارح. فالمطلع على رسالة ابن القارح- وهو أديب ومعلم حلبي معاصر لأبى العلاء- يرى أنها تمثل وجهة النظر المحافظة فنياً وفكرياً، لما تتضمنه من نقد للصياغة اللغوية لدى بعض الشعراء المجددين، مثل المتنبي، وما تحويه من إثارة الحديث عن معتقدات بعض الشعراء البارزين بغرض اتهامهم بالزندقة والإلحاد، مثل بشر بن برد وصالح بن عبد القدوس والمتنبي وغيرهم، فضلاً عن وقوفه وقفة طويلة عند بعض الصوفية ومعتقداتهم ورميهم بالإلحاد، مثل إشارته إلى الحلاج، وذكره بعض الروايات التى رويت عن جنونه وحمقه وادعائه^(٨). ومن المثير أنه حين ينتقد المتنبي بسبب استخدامه صيغة التصغير يحيله إلى مسألة اعتقادية، لينتهى الأمر إلى اتهام المتنبي فى عقيدته. يقول ابن القارح فى رسالته إلى أبى العلاء:

"قال المتنبي:

أذم إلى هذا الزمان أهيله

صغرم تصغير تحقير غير تكبير، وتقليل غير تكثير، فنفت مصدوراً وأظهر ضميراً مستوراً. وهو سائح فى مجاز الشعر، وقائله غير ممنوع من النظم والنثر، ولكنه وضعه غير موضعه وخاطب به غير مستحقه، وما يستحق زمان ساعده بقاء سيف الدولة أن يطلق على أهله الذم. وكيف وهو القائل:

أسير إلى إقطاعه في ثيابه على طرفه من داره بحسامه !
وقد كان من حقه أن يجعلهم في خفارته، إذ كانوا منسوبين
إليه محسوبين عليه، ولا يجب أن يشكو عاقلاً ناطقاً إلى غير
عقل ولا ناطق، إذ الزمان حركات الفلك، إلا أن يكون ممن
يعتقد أن الأفلاك تعقل وتعلم وتفهم، وتدرى بمواقع أفعالها،
بقصود وإرادات، ويحملة هذا الاعتقاد على أن يقرب لها
القرايين ويدخن الدخن، فيكون مناقضا لقوله :

فتبا لدين عبيد النجو م ومن يدعى أنها تعقل
أو يكون كما قل الله تعالى في كتابه الكريم: "مذبذبين بين
ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء" ويوشك أن تكون هذه
صفتهم^(١٠).

لم يقف ابن القارح عند حدود اللغة في انتقاده المتنبي، بل
جاوز ذلك بربط استخدام صيغة "أهيل" منسوبة إلى الزمان
بالتشكيك في اعتقاده. ولم يكتف بهذا القدر - بعد ذلك - لأنه
يدعم هذه التهمة بتهمة أخرى تتعلق بادعائه النبوة؛ ليضممه
أخيراً إلى قائمة المتهمين بالتلاعب بالدين وإثارة الشك في
نفوس المسلمين باستعذابهم القدر في نبوة النبيين على حد
قوله^(١٠). ويمكن لأي قارئ لرسالة ابن القارح أن يستنتج
بيسر - أن الرجل كان معنيا بتصنيف الشعراء وفق معتقداتهم،
وأن من هاجمهم أخلاقياً وعقائدياً من الشعراء، مثل أبي نواس
وأبي تمام وبشار، يمثلون الاتجاه التجديدي في تاريخ الشعر
العربي القديم، وأنه كان معنيا برصد زعامات بعض الحركات
الثورية والفكرية لإدانتهم من هذا المنظور المحافظ المتشدد

نفسه الذى يسعى إلى فرض وصايته على عقول الناس، ويسارع إلى توجيه الاتهام دون تفهم.

لكن إذا كانت رسالة ابن القارح قد حملت بين طياتها موقف كاتبها، فإنها فى الوقت نفسه تشير - بشكل غير مباشر - إلى الظروف الاجتماعية القلقة، التى عاشها المجتمع الإسلامى منذ قيام الدولة العباسية؛ حيث شهد المجتمع العربى آنذاك تطورا اقتصاديا ملحوظا ترتب عليه وجود تفاوت كبير بين الطبقات الثرية من الملاك الزراعيين والتجار وبين عامة الناس من العبيد والعمال الزراعيين وأصحاب الحرف والشارط والعيارين، لاسيما أن طبقة العامة اتسعت اتساعا كبيرا بعد تطور المدن فى تلك الحقبة التاريخية. وقد أدى هذا إلى اندلاع الحركات الاجتماعية الثورية - مثل ثورة الزنج وحركة القرامطة... الخ - من قبل هؤلاء المضطهدين الذين كانوا يسعون إلى تغيير أوضاعهم وتحقيق العدالة الاجتماعية^(١١). وبرغم ما حققته بعض هذه الثورات من نجاح استمر بعض الوقت، فإنها باءت بالفشل فى تحقيق مسعاها.

وفى تصورى أن رسالة ابن القارح وما تحمله من موقف كاتبها كان حافزا أساسيا للقص داخل "رسالة الغفران"؛ ذلك أن الشكل القصصى الذى يحتويه الجزء الأول من الرسالة لم يكن مقصودا لذاته، بل فجرته فكرة اعتقاده أثارتها رسالة ابن القارح، وهى فكرة ذات صلة وطيدة بتكفير بعض الشعراء والمفكرين ورميهم بالزندقة والإلحاد. لقد طرح أبو العلاء المعرى فى "رسالة الغفران" فكرة الجنة والنار موضوعا جديدا فى الأدب العربى القديم من خلال رحلة سماوية علوية يقوم بها

أحد الأدباء ويلتقى بسكان الجنة وسكان النار. وقد تمت معالجة هذا الموضوع من منظور عقلائي يسعى إلى إثارة التساؤل من جديد حول الجنة والنار ورحمة الله وسعته، كما يسعى إلى إثارة التساؤل حول تصور المسلمين- من مدعى المعرفة والعلم- عن الجنة والنار. وبعبارة أكثر وضوحاً جاء طرح أبي العلاء محاولة لإعادة النظر في تصورات الناس فيمن أحق بالجنة ومن أحق بالنار، وتجسيد ما يدور في خلد الناس عن طبيعة النعيم في الجنة وكيفية التمتع به، وهل سيقتصر هذا النعيم على الإنسان دون غيره من الكائنات. ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أبا العلاء كان يهدف- في هذا الجزء القصصى- إلى إذكاء عقل من يخاطبه من خلال إثارة العقلية المترتبة (أو المتوقعة) على توزيع الشخصيات القصصية في العمل (وهم الشعراء العرب القدامى) بين الجنة والنار، والمترتبة أيضاً على الطريقة التي تسلك بها هذه الشخصيات في الدار الآخرة. وانحياز أبي العلاء للعقل ليس في حاجة إلى التتويه، وهو صاحب القول الشهير:

كذب الظن لا إمام سوى العقل مشيراً في صبحه والمساء

كما أن القسم الثانى من "رسالة الغفران"- غير القصصى- وهو القسم الذى خصصه للرد على رسالة ابن القارح يكشف بوضوح عن عقلانية أبي العلاء؛ حيث يعرض لآراءه المباشرة في كثير من القضايا التى أثارها رسالة ابن القارح، وهذه الآراء لها أهميتها لأنها تكمل جوانب مهمة من رؤية أبي العلاء المسكوت عنها في القسم القصصى.

وتفصيلاً لذلك، أننا نجد أبا العلاء يعلن آراءه في سياق الرد على ابن القارح فيما يخص الاتهامات الموجهة إلى المتنبى، فيعرض ذلك بشكل موضوعي مبيناً أن استخدام المتنبى لصيغة التصغير في قوله "أنم إلى هذا الزمان أهيله" سمة خاصة من سمات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك بشواهد من شعره، ثم يصحح معلومة مغلوبة لابن القارح، وهي أن هذه القصيدة لم يقلها المتنبى في مدح سيف الدولة وإنما في مدح إحدى الشخصيات البارزة التي كان يعرفها قبل سيف الدولة. كما يقف من الروايات التي تروى حول ادعائه النبوة موقف المتشكك، وي طرح مبدأ "الفصل بين ما يقوله اللسان وما يعتقده الإنسان"، ويحيل شكوى المتنبى أهل الزمان لاتباعه سنن الأقدمين والتقاليد الشعرية المتوارثة، ويورد شواهد تؤكد ذلك عند الشعراء السابقين عليه دون أن يعبدوا الأفلاك ويتقربوا إليها بالقرابين، ودون أن يتهموا في عقيدتهم^(١٢). وفي الوقت نفسه، نجد أبا العلاء يبدى تعاطفه مع الحلاج، حين يكذب- في وضوح- ما روى عنه من أخبار، مبرزاً مكانته وقيمه بالنسبة إلى الصوفية، ملمحاً إلى جهل الناس المسئول عن ترويض الأكاذيب^(١٣).

إن عقلانية أبي العلاء التي تكشف عنها إثارتة موضوع الجنة والنار، والثواب والعقاب في الآخرة، عبر هذه الرحلة الخيالية، تصله بالتيار العقلاني في تراثنا الفكري والفلسفي، ويمكن القول إنها تصله بالفكر الاعتزالي القائم على الإعلاء من شأن العقل وتمجيده، وهو تيار مقابل للتوجه النقلى النصي الذي كان يفرض هيمنته باستمرار. وبرغم أن التيار العقلاني-

فى تراثنا الفكرى والفلسفى - قد نجح فى فرض وجوده أحياناً، فإنه ما كان ليتاح له هذا الوجود أصلاً لولا انفتاح البنية الاجتماعية بعد قيام الخلافة العباسية؛ حيث كان المجتمع العربى الإسلامى يتجه نحو إقامة علاقات إنتاجية جديدة مع وجود طبقة وسطى، أغلبها من العلماء والمفكرين والأدباء الذى كان لهم دور كبير فى تأسيس الحضارة العربية الإسلامية^(١٤)؛ ذلك أن المد البورجوازى الذى كان يشهده المجتمع العربى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين هو الذى هيا لهذه العقلانية الظهور. وعندما بدأ هذا المد فى الانحسار، لم يحسم الصراع بين النقل والعقل لحساب العقل. وقد شهد القرن الخامس الهجرى (الذى عاش فيه أبو العلاء حوالى خمسين عاماً؛ إذ توفى ٤٤٩هـ) بداية هذا الانحسار الذى واكبته هزيمة كبرى للعقل، حين بدأت السلطة السياسية تتدخل رسمياً لفض الصراع المذهبى على حساب العقل؛ إذ أصدر الخليفة القادر فى عام ٤٠٨هـ كتاباً ضد المعتزلة يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة فى الاعتزال، وأنذرهم - إن خالفوا أمره - بحلول النكال والعقوبة، كما أصدر فى بغداد كتاباً آخر سمي "الاعتقاد القادرى" عام ٤٣٣هـ، وقرئ فى الدواوين، وأعلن أن هذا هو اعتقاد المسلمين ومن خالفه فقد فسق وكفر^(١٥). وكان هذا كما يشير آدم متز أول اعتقاد رسمى يعلنه الخليفة من شأنه أن يضع نهاية تطور علم الكلام^(١٦).

والقراءة الأولية لنصى ابن القارح والمعرى تكشف أنهما نصان متعارضان، فكل منهما يحمل وجهة نظر مناقضة للأخرى؛ فـ "رسالة الغفران" تمثل وجهة النظر العقلانية فى

حين تمثل الأخرى وجهة النظر النقيضة المقابلة. ومن الضروري، في هذا السياق، ألا نفصل بين عقلانية أبي العلاء وحملته على التكسب بالشعر؛ ذلك أن الحملة الشديدة التي شنّها على التكسب بالشعر ينبغي ألا تفهم على أنها مجرد موقف أخلاقي، وإنما هي حملة واعية من شاعر مفكر يرفض أن يكون الفن الشعري مستوعباً لحساب طبقة الحكام الذين كانوا يحرصون - في ذلك الوقت - على استيعاب أشكال الوعي والفكر كافة لحساب مصالحهم الخاصة. وقد اتخذ المعري هذا الموقف في وقت مبكر من حياته، فهو يشير إلى ذلك في مقدمة "سقط الزند":

"ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلباً للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس. فالحمد لله الذي ستر بغفة من قوام العيش، ورزق شعبه من القناعة أوفت بي على جزيل الوفر"^(١٧).

وغنى عن الذاكرة أن أبا العلاء يحرص على تنبيه القارئ لأول ديوان له، أنه ما كتب قصائد المديح التي يحتويها هذا الديوان بقصد الارتزاق والتكسب وإنما على سبيل التدريب والمران. وفي أكثر من موضع في "رسالة الغفران" يعرض رأيه بشكل تهكمي ساخر، فعندما يقدم بطل الغفران نفسه لإبليس بقوله: "أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب، أتقرب به إلى الملوك". يرد عليه: "إبليس" بئس الصناعة! إنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها العيال وإنما لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك!"^(١٨). ويتكرر الوضع نفسه في حوار بين الصاهل والشاحج، حيث يرد الصاهل بقوله:

"وانما ادعيت أنك تحمل إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة
أمير الأمراء- أعز الله نصره- بيتين أو ثلاثة، فلو أنك
نظمتها بدر ما وقعا من إرادتك بقر. والشاعر قد ينظم الكلمة
بعد الكلمة، فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك
بطائل" (١٩).

ينعى أبو العلاء على حرفة الأدب، ويحمل على من
يحاول التكسب به والتقرب إلى الملوك والرؤساء، ويحذرهم في
الوقت نفسه لأنهم لن يحصلوا على ما يطمحون إليه، وربما لا
يسلمون من غدر بعضهم. وتحذيره نابع من وعى بتاريخ علاقة
الشعراء- والأدباء عموماً- بالحكام، التي تنتهى غالباً بالخسارة
والغبى. وقد عبر أبو العلاء عن ذلك فى بيان صريح مباشر
ومحدد فى القسم الثانى من "رسالة الغفران". يقول أبو العلاء
فى رده على ابن القارح:

"ولم يزل أهل الأدب يشكون الغير فى كل جيل، ويخصون
من العجائب بسجل سجيل، وهو يعرف الحكاية أن
"مسلة بن عبد الملك" أوصى لأهل الأدب بجزء من ماله،
وقال: إنهم أهل صناعة مجنونة. وأحسب أنهم والحرفة خلقاً
توأمين، وانما ينجح بعضهم فى ذات الزمين، ثم لا تلبث أن
تزل قدمه، ويتفرى بالقدر أدمه.. وإذا كان الأدب على عهد
بنى أمية يقصد أهله بالجفوة، فكيف يسلمون من بأس، عند
مملكة بنى العباس؟ وإذا أصابتهم المحن فى عدان الرشيد
فكيف يطمع لهم بالحظ المشيد؟.. ومن بغى أن يتكسب بهذا
الفن، فقد أودع شرابه فى شن، غير ثقة على الوديعة، بل
هى منه فى صاحب خديعة (٢٠).

ووعى أبى العلاء بمشكلة ارتباط الشعر بالارتزاق يبدأ من إدراكه وضع الشعر والشعراء فى عصره؛ حيث بدأ الشعر يفقد مكانته "الرفيعة" التى كان يحتلها قديماً، وكان الهجوم على التكسب به مظهراً من مظاهر التقليل به، كما كان رفض هذه العلاقة (بين الشعر والتكسب) قد أخذ شكلاً جماعياً من نقاد هذا العصر - القرن الخامس الهجرى - والمهتمين به، وقد عبر هؤلاء النقاد عن قلقهم إزاء الحال التى وصل إليها بسبب تحوله إلى وسيلة للارتزاق^(٢١). ولعل أقرب شاهد على حال الشعر فى هذا العصر هو على بن منصور الحلبي نفسه (ابن القارح)؛ فهو نموذج من أدباء ذلك العصر الذين تحول الشعر على أيديهم إلى سلعة رخيصة. وليس أدل على ذلك مما يحكيه ابن القارح عن نفسه:

"كنت أؤدّب ولدى الحسين بن جوهر القائد بمصر، وكاننا مختصين بالحاكم وأنسين به، فعملت قصيدة وسألت المسمى منهما جعفرأ - وكان من أحسن الناس وجهاً ويقال : إن الحاكم كان يميل إليه - أن يوصلها ففعل وعرضها عليه فقال: من هذا؟ فقال: مؤدبى. قال: يعطى ألف دينار. واتفق أن المعروف بابن مقشر الطيب كان حاضراً، فقال: لا تثقلوا على خزائن أمير المؤمنين يكتفيه النصف فأعطيت خمسمائة دينار، وحدثنى ابن جوهر بالحديث. وكانت القصيدة على وزن منهوكة أبى نواس. أقول فيها:

إن الزمان قد نضر	بالحاكم الملك الأغر
من عزه على الغرر	يمضى كما يمضى القدر
فى سرعة الطرف نظر	أو السحاب المنهمر
بإدرا إنفاق البدر	بدر إذا لاح بهر ^(٢٢)

إن ما يرويه ابن القارح عن نفسه يظهر في جلاء الحال المزرية التي وصل إليها الشعر، ومن هنا نفهم لماذا تحامل أبو العلاء على المتكسبين بالشعر وسخر منهم، ولماذا كان يلح على ذلك. لقد كان أبو العلاء واعيا بالأزمة التي يعاني منها الشعر في عصره على أيدي أنصاف الشعراء من الرواة والحفظة مثل ابن القارح. ووضعية ابن القارح بين أدباء عصره أمر لم يكن خافيا على معاصريه؛ إذ يذكر بعض معاصريه أنه كان "راوية للأخبار وحافظا لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار... وأن شعره كان يجري مجرى شعر المعلمين قليل الحلاوة خاليا من الطلاوة" (٢٣).

ليس هنا شك في أن الشعر كان يعاني أزمة في عصر أبي العلاء، وربما أسهم في تعميق هذه الأزمة بداية تحول الذوق العام واشتغاله منذ القرن الرابع الهجري بأشكال أدبية جديدة تدخل كلها تحت النوع القصصي.

ويمكن لي أن أزعم أن وعي أبي العلاء بأزمة الشعر في عصره ووعيه بالنوع القصصي في الوقت نفسه حفزاه إلى إعلان القطعية بينه وبين الشعر ليختار طريق القص. ويمكن أن نقف على ذلك في رسالته "الصاهل والشاحج" في سياق الهجوم على التكسب بالشعر. يقول الشاحج موجهًا حديثه إلى الجمل (أبي أيوب):

"ولست أسألك ما سألت الصاهل من حمل الشعر. لأنى لم أر بركة في ذكره: أدانى إلى طول مناقضة وأوقع بينى وبين الفاخنة حتى وشت بى إليك فصنعت بى ما تراه. ومع هذا فإنى كرهت أن أتصور بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك

سؤال الناس في وجوههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع في نفوسهم أنفة من قبيح الأفعال. فعدلت عن ذلك إلى تحميلك أخبارا مستطرفة لها في السمع ظاهر ولها في المعنى باطن، أنحو بها ما نحاه ابن دريد في كتاب الملاحن وابن فارس الرازي في فتيا فقيه العرب^(٢٤).

قد لا نغالي حين نقول إن وعيا بالنوع القصصى يكمن وراء قول المعري: "فعدلت عن ذلك إلى تحميلك أخبارا مستطرفة"، وأن هذا الوعي هو الذي جعله يستخدم القالب القصصى في "رسالة الصاهل والشاحج"، ليتمكن من الإدلاء برأيه من خلال وجهات النظر المختلفة المعبر عنها بواسطة الشخصيات الحيوانية {الصاهل (الفرس)، الشاحج (البغل)، أبو أيوب (الجمال) الفاخنة (الحمامة) ... الخ}، ويتخلل هذا الحوار مجموعة ضخمة من الأخبار ذات الطابع القصصى والأسطوري المستمدة من التراث العربي القديم السابق على عصره.

- ٢ -

إن المغامرة العقلية التي قام بها أبو العلاء، عبر رحلة خيالية للآخرة بين الجنة والنار، كان لابد أن توازيها مغامرة أخرى شكلية يجاوز فيها وضعيته بوصفه شاعرا، فينحى القالب الشعري ليختار الشكل القصصى من خلال الرسالة؛ حيث بدت الرسالة شكلا مناسباً لاستيعاب السرد الذي لم يكن الشعر قادرا على الإيفاء به. وقد أعطى السرد النثرى - عبر الرسالة - لأبي

العلاء إمكانا رحبا للخيال، رغم أن عالم القص عنده اقتصر على فئة الأدباء من الشعراء واللغويين والرواة.

وحين أقدم- أبو العلاء- على اختيار هذا الشكل، كان واعيا بأنه مقدم على تأسيس خطاب أدبي جديد مغاير للرسالة بمعناها التقليدي. ومن هنا، فصل بين قسمي الرسالة؛ القسم القصصي والقسم الذى يعرض فيه آراءه فيما طرحته رسالة ابن القارح، ولهذا نجده يقول- فى وضوح- فى آخر الجزء القصصى: "وقد أطلت فى هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة"^(٢٥).

ومع أن عالم القص فى "رسالة الغفران" يدور حول الشعراء وعالمهم، فالغاية النقدية تبدو متوارية تماما خلف الإثارة العقلية المقصودة من وراء هذا النص. وبعبارة أخرى، إن الإثارة العقلية التى يطرحها أبو العلاء فى هذا العمل هى التى توجه القص وتتوازى معه، وهى، فى الوقت نفسه، الهدف منه، وليست آراءه النقدية فى الشعر والشعراء، وإن كان هذا لا ينفى وجود بعض الآراء النقدية التى يمكن الالتفات إليها.

ومما يلفت النظر أن أبا العلاء يبدى تحفظا إزاء اختصاره النوع القصصى، فيعقد القص بمشيئة الله وذلك حين ينتقل من صلب الرسالة إلى بداية القص:

"وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى- تقدس- أثير.
فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل- إن شاء الله- بذلك الثناء
شجر فى الجنة لذيذ اجتناء"^(٢٦).

وفي إطار هذا التحفظ يختار مسمى "رسالة" رغم استخدامه فعل القص واسمه داخل النص، على لسان البطول: "أنا أقص عليك قصتي" (٢٧)، وإن بدا الداعي إلى هذا الاختيار موضوعياً، لأن "رسالة الغفران" في مجملها رد على رسالة وجهها إليه ابن القارح، بالإضافة إلى أن القسم الثاني من الرسالة يدخل في عرف القدماء تحت الكتب المصنفة لما يحويه من معلومات تاريخية ومعارف أخرى تتعلق بالشعراء والملل والنحل (٢٨).

وإذا كان نص "الغفران" القصصي تم احتواؤه داخل "الرسالة"، فإن التساؤل عن كيفية الانتقال من شكل الرسالة إلى الشكل القصصي، ثم عن طبيعة هذا الشكل القصصي، يبدو أمراً طبيعياً.

يقوم الجزء القصصي من "رسالة الغفران" على أربع انتقالات هي على التوالي: الرحلة إلى الجنة، في الطريق إلى النار (بين الجنة والنار أو أطراف الجنة)، الرحلة إلى النار، عودة إلى الجنة. ويسبق هذه الانتقالات افتتاحية تتضمن تمهيداً لها. في هذه الافتتاحية يبدأ المرسل (وهو الراوي في الوقت نفسه) الحديث عن نفسه متعمداً شغل القارئ (القارئ هنا ليس هو القارئ الحقيقي - ابن القارح -، ذلك أن الخطاب مفتوح لأي قارئ، حيث يتحول المرسل إليه إلى شخصية قصصية) بلعبة لغوية تعتمد على استغلال خاصية اشتراك المعنى في بعض الألفاظ، وفي الوقت نفسه يتحدث عن المرسل إليه بضمير الغائب. يقول أبو العلاء في بداية الرسالة:

”قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل أن فى مسكنى
حماطة، ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية تثمر من
مودة مولاي الشيخ الجليل ما لو حملته العالية من
الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأزيل من تلك الثمرة
مصونها وإن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق
حماطة، وإن فى طبرى لحضبا وكل بأذاتى يضم من
محبة مولاي الشيخ الجليل مالا تضمه للولد أم” (٢٩).

يريد المعرى أن يعبر عن شوقه إلى الشيخ الجليل، فيمثل
لقلبه بشجرة يابسة- لكن برغم يبسها فإن الحيات لا تقيم فيها-
لا تثمر إلا من مودته التى تحيلها إلى شجرة مورقة تتدلى
أغصانها، حتى تصبح ثمارها ملامسة للأرض. إن قلبه ليحترق
شوقا إليه وإنه ليتحمل بسبب هذا الشوق ألما وأذى، كما أنه
يضم له من المحبة مالا تضم أم لوليدها سواء أكانت من
ذات السموم أم لا.

يعمد أبو العلاء إلى اختيار مفردات تحتل كل منها أكثر
من معنى. ومع أنه يحدد المعنى الذى يقصده داخل المتن، فلن
ظلال المعنى الأول تظل ماثلة؛ فهو يستخدم ”الحضب“ ويقصد
بها حبة القلب كما حدد فى النص نفسه، لكن ”الحضب“ تستخدم
بمعنى ذكر الحية الضخم. ولو تأملنا عبارات أبى العلاء جيدا
وجدنا أن تحيته للشيخ ليست بصافية وإنما هى تحية ”مسمومة“،
رغم حرصه على تحديد معانى كلماته ورغم مغالاته الشديدة
فى التعبير عن شوقه، يؤكد ذلك تماديه فى هذه اللعبة اللغوية؛
إذ تأخذ شكلا آخر ملغزا، حين يقابل بين الأسودين والأبيضين،
ففى مواصلته الحديث عن قلبه يقول:

"وإن في منزلي لأسود هو أعز على من عنترة على زبيبة
وأكرم من السليك عند السلكة وهو أبدًا محجوب لا
تجابه عنه الأغطية ولا يجوب، لو قدر لسافر إلى أن يلقاه
ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه أعظمه أكثر من إعظام لحم
"الأسود بن المنذر" وكنة "الأسود بن معديكرب"، وبنى
نهشل بن دارم "الأسود بن يعفر" ذا المقال المطرب. ولا يبرح
مولما بذكره كإيلاع "سحيم" "بعميرة" وما فارقه أبو
الأسود الدؤلى فى عمره طرفة عين، فى حال الراحة ولا
الآين وحضر فى ناد حضره الأسودان اللذان هما الهنم
والماء والحررة الغابرة والظلماء. وإنه لينفر عن الأبيضين، إذا
كانا فى الرهج معرضين، الأبيضان اللذان ينفر منهما:
سيفان، أو سيف وسان فأما الأبيضان اللذان هما شحم
وشباب فإنما تفرح بهما الرباب، وقد يبتهج بهما عند
غيرى" (٣٠).

لا يحدد المرسل (الراوى) هنا المعانى المختلفة للفظـة
"الأسود" فى بداية حديثه، ولا يتدخل كعادته لتحديد المعنى
المراد الذى يقصده. ومعلوم أن معنى الأسود: الضخم أو
العظيم من الحيات. ويترك الأمر بعد ذلك للتداعى؛ حيث
يستدعى السواد ذكر كل من كان أسود اللون من الشعراء
القدماء، كما يستدعى أسماء حقيقية للغويين وشعراء مشتقة من
السواد (أبو الأسود الأولى، سويد بن الصامت، الأسود بن معد
يكرب... الخ)، حتى يصل إلى (الأسودين): وهى لفظة تؤدى
أكثر من معنى وتستدعى بدورها ما يقابلها وهى (الأبيضين).
وهذه اللعبة اللغوية الملغزة والمتعمدة، وإن كانت تكشف عن

رغبة في استعراض مهارة لغوية أو معرفة لغوية متميزة يختص بها المرسل، تلمح إلى نواياه تجاه المرسل إليه، وهى نوايا غير بريئة بالقطع. وفي الوقت نفسه، تقرب القارئ من مفردات عالم الجنة كما حدده هذا النص (الشجر، الحيات، النساء- الشحم والشباب-، الشعراء، اللغويون)؛ وذلك تمهيداً للدخول في لعبة كبيرة وهى الصعود إلى الجنة.

والصعود إلى الجنة يتم عبر تمهيد يبدأ بافتراض وينتهي بوصف تفصيلي لجنة الغفران، فبعد أن يعلن المرسل بشكل مباشر عن وصول رسالة صاحبه- اللدود-: "وقد وصلت الرسالة التي بحرهما بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع"، يفترض أن تعرج الملائكة بسطور رسالة الشيخ إلى السماء، ثم ينفذ من ذلك إلى وصف الجنة:

"لعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معارج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: "إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه" وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: "ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها".

"وفي تلك السطور كلم كثير، كله عند البارئ- تقدس- أثير. فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل- إن شاء الله- بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست في الأعين كذات

أنواط والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام
وقعود وتجرى في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء
الحيوان والكوثر يمدّها في كل أوان وجعافر من الرحيق
المختوم.. تلك هي الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الدائمة
يعمد إليها المغترف بكؤوس من عسجد ويعارض تلك
المدامة أنهار من عسل مصفى.. وإذا من الله تبارك اسمه
بورود تلك الأنهار، صاد فيها الوارد سمك حلاوة، لم ير
مثله في ملاوة.. فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك
هي على صور السمك بحرية ونهرية^(٣١).

يبدو واضحا من هذا النص أن الصعود إلى الجنة لا يتم
من خلال حدث أو حركة، وإنما يتم - بداية - من خلال صيغ
لغوية تدل مباشرة على الصعود؛ "معارج من الذهب أو الفضة
تخرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء"، ولعلنا في
غنى عن القول بأن هذه الصيغ ذاتها تستحضر على الفور
معراج الرسول. ومع ذلك، فإن الرحلة العلوية في نص
"الغفران" تظل مطروحة على سبيل الافتراض (لاستخدام
المرسل صيغة لعل)، كما يتم تأكيد الصعود المفترض من
خلال صيغة تمثيلية يستخدمها المرسل: "كلمة طيبة كشجرة
طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء". والنفاذ إلى الجنة يتم
عبر الكلم الطيب الكثير الذي سيجازى عليه الشيخ شجرا كثيرا
في الجنة. وبعد الوصف التفصيلي للجنة المتخيلة والمتوقع أن
يحظى الشيخ بالصعود إليها، يظهر الشيخ (البطل) في الجنة،
لتبدأ الحركة الفعلية للأحداث، ولتبدأ الانتقال الأولى بظهور
البطل في الجنة من خلال صيغة افتراضية (تخيلية): "وكأنني

به- أدام الله الجمال ببقائه- إذا استحق تلك الرتبة، بيقين التوبة، وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس^(٣٢). أما الانتقال الثانية، فتبدأ بقوله: "ويبدو له أن يطلع إلى أهل النار"^(٣٣). وتبدأ الثالثة بقوله: "فيطلع فيرى إبليس"^(٣٤)، في حين تبدأ الرابعة بقوله: "فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم في الشقاء السرمد"^(٣٥).

تبدو هذه الانتقالات الأربع التي تقوم على أساسها الرحلة العلوية إلى السماء متسلسلة قصصياً؛ فالبطل يبدأ جولته في الجنة، ثم ينوى الذهاب إلى النار فيمرّ بطريق يصل الجنة بالنار (أطراف الجنة) حتى يصل إلى النار، وبعد أن تنتهي جولته في النار يقرر العودة إلى الجنة ليستقر في مكانه الدائم في دار الخلود. إلا أن ترتيب الأحداث القصصية داخل كل انتقال من هذه الانتقالات لا يتم وفق منطق معين؛ فكل انتقاله تحتوي على عدد من المشاهد القصصية المستقلة، وهي باختصار مشاهدات البطل ولقاءاته المتعددة سواء في الجنة أو في النار. ومن هنا تتحدد أهم وظيفة للراوي- الذي ليس له وجود داخل الرحلة- إلى جانب قيامه بالسرد، وهي الربط بين هذه الانتقالات. إن متابعة الراوي للبطل في نص "الغفران" ورصده لكل تحركاته وأفعاله وأحاديثه، هي التي حفظت لهذا النص تماسكه؛ ذلك أن الراوي هنا راوٍ عليم بكل شيء يحيط بشخصيات قصته، ويعلم ما يدور في خواطرهم قبل أن يعبروا عنه. ومع أنه يترك بعض شخصياته تتحدث عن نفسها أحياناً، فهيمنته على القص تجعله يقوم بوظائف أخرى، تجعله يقطع

السرد فيبدى تعليقاً على موقف مستشهدا بالشعر مثلاً، أو يقوم بتفسير معنى ما (٣٦).

إلا أن الخصوصية التي يتسم بها القص في نص "الغفران"، هي قيامه على المشاهد القصصية المستقلة، التي يمثل كل منها صورة قصصية قائمة بذاتها. وإذا تتبعنا جولة البطل - في الجنة مثلاً - سنجدتها تحتوى على عدد من المشاهد يمكن أن نلخصها على النحو التالي:

- البطل في مجلس ندامي، تدخل الملائكة عليهم تحييمهم، يذكر أحدهم وقائع العرب، ينشد بعضهم شعراً يقذفون بأنية الشراب في أنهار الرحيق فتصدر أصواتاً تذكر البطل بأبيات للأعشى، ينشدها.

- البطل في نزهة في رياض الجنة وقد ركب ناقه من نوق الجنة من ياقوت ودر، يسير على غير منهج يظهر له الأعشى فيحكى له قصة دخوله الجنة.

- البطل ينظر فيرى قصرين، يقترب منهما، فيجد اسم زهير بن أبى سلمى مكتوباً على الأول، واسم عبيد بن الأبرص مكتوباً على الآخر.

- يذهب البطل لزيارة زهير بن أبى سلمى يحاوره ويناديه ويسأله عن أخبار القدماء.

- يذهب البطل لزيارة عبيد بن الأبرص ويسمع منه قصة غفرانه ويسأله عن عدى بن زيد العبادي، يدلّه عليه.

- يتوجه البطل إلى منزل عدى بن زيد، يحاوره ويسمع منه.

يخرج البطل مع عدى بن زيد فى رحلة صيد فى رياض الفردوس، وعندما يهم بصيد بعض الحيوانات يكلمه الحيوان ويصده عن فعله، ويحكى ما حدث له فى الدنيا مع بنى البشر.

بعد انتهاء رحلة الصيد يلتقى البطل وعدى بن زيد بأبى ذؤيب الهذلى وهو يحتلب ناقة فى إناء من ذهب، يحاور البطل أبا ذؤيب، يكمل البطل حوارهم مع عدى، ويستمران فى السير.

أثناء سير البطل وعدى يريان شابين - كل منها على باب قصره - يتحدثان، يقترب البطل منهما ويتعرف عليهما، ويكتشف أنهما النابغتان؛ نابغة بنى جعدة، والنابغة الذبياني. يوجه حديثه إلى الأول ثم يحاور النابغة الذبياني.

يظهر الأعشى فجأة وينضم إلى الشعراء الأربعة، ويتكون مجلس الشعراء، يتحاورون: البطل مع النابغة، يظهر الرواة فجأة، يحتكم إليهم البطل فى مسألة تخص النابغة، البطل يحاور نابغة بنى جعدة، ثم يحاور الأعشى.

يمر أوز من أوز الجنة ليقف فى الروضة التى اجتمع فيها الشعراء، يسأل البطل جماعة الأوز عن حاجتها، فتجيب بأنها ألهمت بأن تغنى فى هذا المكان. ثم يتحولن إلى جوار كواعب ويبدأ الغناء.

يمر على المجلس الشاعر لبید وينضم إليه، يسأله البطل، ويحاوره. يدور حوار بين لبید والأعشى، يتدخل البطل، ثم يدور حوار آخر بين البطل ونابغة بنى جعدة، يستمر الغناء، يدور حوار بين نابغة بنى جعدة والأعشى ينتهى إلى مشاجرة كلامية عنيفة بينهما وعنف من قبل نابغة بنى جعدة حيث يقذف

الأعشى بكوز من ذهب!، يتدخل البطل لفض الاشتباك، ويحذرهم من مغبة شجارهما. يعرض البطل على النابغة الجعدي أن يأخذ إحدى الجوارى معه إلى منزله، يعترض لبيد اعتراضاً يبدو وجيهاً.

يمر حسان بن ثابت على المجلس، فيرحبون به ويحاورونه. بعدها ينفذ المجلس وتفترق الجماعة.

يطوف البطل بمفرده في رياض الجنة، يلتقى بخمسة أشخاص على خمسة نياق. يدهش لجمال عيونهم يسألهم عن هويتهم، ويعرف أنهم عوران قيس: تميم ابن مقل العجلاني، عمرو بن أحمر الباهلي، والشماخ، معقل بن ضرار، وراعى الإبل، وحميد بن ثور الهلالي. يحاور الشماخ أولاً، ثم عمرو بن أحمر، ثم تميماً بن أبي، يحكى البطل قصة دخوله الجنة، من خلال استرجاع وقائع الحشر يذكر عدداً من المشاهد (يلتقى فيها بخزنة الجنان وآل البيت)، ثم يستأنف البطل حواراً مع بقية عوران قيس.

يظهر للبطل والعوران لبيد بن ربيعة ويدعوهم إلى منزله، يمشون ويروون أبياته الثلاثة التي منحها في الجنة.

-الإعداد للمأدبة: أرحاء من الدر والعسجد والجواهر الغريبة تتشأ على الكوثر وتديرها جوار من حور العين. أرحاء تدور فيها البهائم، تدير بعضها النوق وبعضها البغال وبعضها البقر أو بنات صعدة، حتى ينتهى الطحن المطلوب.

قيام الولدان المخلدين بذبح كل أنواع الطير والحيوان التي اعتيد أكلها. قيام الطهاة بطهى الطعام.

انتشار الغلمان لإحضار المدعوين من شعراء الجنة
الإسلاميين والمخضرمين والعلماء والمتأدبين.
-المأدبة: جلوس المدعوين على المائدة.

انتهاء الطعام وبدء الشراب والغناء، حضور. كل المغنين
والمغنيات ممن كان في الدار العاجلة وقضيت له التوبة مثل:
الغريض، ومعبد، وابن سريج وغيرهم.

استمرار الغناء والتغنى بشعر بعض الشعراء المدعوين.
عندما يتذكر البطل أبياتاً شعرية تنسب للخليل بن أحمد،
ويرى أنها تصلح للرقص، تظهر شجرة جوز تونع وتثمر في
التو عددا لا يحصى، وتتشق كل ثمرة عن أربع جوار يرقصن.
تجرى أنهار من الفقاع (شراب من الشعير) عندما يشتهي
البطل.

عندما يعبر طاووس من طواويس الجنة يشتهي أحد
المدعوين، يجده أمامه مطبوخا في صحفة من الذهب. فإذا
انتهى من الأكل، عاد الطاووس إلى وضعه الأصلي.
تمر أوزة يتمناها البعض شواء ويتمناها البعض معمولة
بالسماق. تتحقق هذه الأمانى ثم تعود الأوزة إلى الحياة من
جديد ويذهل الجميع.

يدور حوار بين المازنى والأصمعى. يختلفان. ينهض
الأصمعى غاضبا. ثم يفترق أهل المجلس.
يختلى البطل بحوريتين من حوريات الجنة. يكشف
أنهما من أهل الدار العاجلة.

يمر ملك من الملائكة فيسأله البطل عن الحور العين
التي خلقها الله للجنة.

-يأمره الملك أن يتبعه، فيسير وراءه حتى يصل إلى حدائق بعيدة، يأمره بأن يقطف منها ثمرة ويكسرها، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة.. فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء.. يسجد لله إعظاما.

على ذلك النحو تتوالى المشاهد القصصية- فى الانتقال الأولى- من "رسالة الغفران"، ولو رجعنا إلى تفاصيل كل مشهد على حدة، لوجدنا أن السمة الرئيسية التى تكتسب بها هذه المشاهد السمة القصصية أنها تقوم على التوازى بين السرد والحوار والوصف. ورغم الإقرار بانفصال هذه المشاهد فهى تقدم كلها مجتمعة صورة كلية (متخيلة) للجنة وساكنيها من إنسان وحيوان، ولنوع الحياة فيها، والعلاقات والانفعالات والمشاعر. وتشترك هذه المشاهد المتوالية فى سمتين أساسيتين هما: حضور البطل، وبروز عنصر الحوار. وحضور البطل والحوار متلازمان، لأنه (أى البطل) دائما صاحب المبادرة فى بدء الحوار مع من يلقاه، بطرح سؤاله المكرور عن سبب الغفران، ثم الاستفسار عن مسألة لغوية أو نحوية أو صحة نسبة شعر ما أو التأكد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية فى الحياة الدنيا، وربما يطلب ممن يخاطبه أن ينشده قصيدة ما.

وبالقدر الذى يكشف به الحوار الذى يدور بين البطل والشخصيات الأخرى- من خلال المشاهد المتتابعة فى العمل كله- عن الزوايا المتعددة لهذه الشخصية المحورية، فإنه يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى المعارضة . ففي أول مشهد قصصى يلتقى البطل باللغويين فى أول مجلس ندامى، وفى هذا

اللقاء الذى اصطفى فيه البطل من ينادمه من هؤلاء العلماء يستمع إلى رواية بعضهم للأخبار أو الشعر ويسمعون منه، دون أن يوجه إلى أحدهم السؤال الذى يسأله لكل من يلقاه فى الجنة وهو "بم غفر لك؟" وهذا أمر له دلالة. فدخل هؤلاء أمر مسلم به وليس موضع شك أو ريب، وهذا يكسبهم بشكل عام مكانة أعلى من مكانة أهل الجنة من الشعراء، مما يعطيهم حق الوصاية - حتى فى الجنة - وهذا يكشف بدوره عن جانب مهم من جوانب شخصية البطل، وهو أنه مقيد بإرث محافظ يشده إلى عالم اللغويين الذين ينصبون أنفسهم حراسا للغة وللتقاليد التى ينبغى أن يراعيها الشعراء فى صياغتهم الشعرية. وهذه البداية التى تظهر التصاق البطل بعالم هؤلاء العلماء تمهد قصصيا لتساؤلاته المتوالية فى المشاهد التالية عن بعض القضايا اللغوية المثارة لدى اللغويين فى شعر هؤلاء لا تزيد عن ضبط كلمة أو إعرابها أو إيراد عيب عروضى وتمنحه سلطة السؤال. ويركز هذا الجانب الأصولى المحافظ فيه أكثر من شاهد، فهو حين يفكر فى إعداد وليمة، يصبح كأنه مخول من قبل هؤلاء اللغويين بمتابعة الشعراء فى الجنة، ومواجهتهم بأخطائهم التى أخذت عليهم، وهى مواجهة لا تنتهى لصالح الشعراء، برغم اعتراض بعضهم ورفض بعضهم الآخر تلك الانتقادات. كما أنه حين يدعو لوليمة فى الجنة يعطى الأولوية فى الدعوة للعلماء وشعراء عصر الاستشهاد من الإسلاميين والمخضرمين^(٣٧). وحين يعرض على النابغة قراءة الرواة بعض أبيات شعره، التى تختلف عن قراءته ينصر الرواة على الشاعر^(٣٨). بالإضافة إلى هذا، فإنه يبدو حريصا على

استعراض جميع قدراته التي تتعلق بالحفظ والرواية أو معرفة كثير من المؤاخذات اللغوية التي تتعلق بشعر من يلقاه، وهو ادعاء لم يتنازل عنه حتى في أخرج المواقف (مشاهد النار). فبرغم صيحات الاحتجاج من شعراء الجنة أو النار، تجده يتمادى غير مبال باعتراضاتهم.

أما سؤال البطل عن سبب الغفران، وهو السؤال الذى كان يبدأ به حوارهم مع كل الذين قابلهم فى الجنة من الشعراء، فإنه وإن كشف عن فضول هذه الشخصية الذى يدفعها إلى البحث والتحري فهو يكشف فى الوقت نفسه عن الجانب السلطوى فيها. فالشخصية من البداية تفرض هيمنتها على أهل الجنة، وتعطى لنفسها حق السؤال عن السبب فى دخول الجنة شعراء جاهليون لم يدركوا الإسلام مثل النابغة، أو أدركوه وعاقبتهم ظروف عن لقاء النبى مثل الأعشى. ولا تستطيع هذه الشخصية أن تخفى دهشتها من الغفران لبعض الشعراء، بسبب أقوالهم الشعرية، كأنها تعرب عن اعتراضها على أحقيتهم فى دخول الجنة. ومن هنا كان تظاهرها بالسماحة أحياناً، حين تتدخل بين لبيد والأعشى، حين يبدى لبيد دهشته من دخول الأعشى جنة عدن:

”ويقول لبيد: سبحان الله يا أبا بصير! بعد إقرارك بما تعلم، غفر لك وحصلت فى جنة عدن؟ فيقول مولاى الشيخ متكلماً عن الأعشى: كأنك يا أبا عتيل تعنى قوله:

واشرب بالريف حتى يقال	قد طال بالريف ما قد دجن
صريفية طيباً طعمها	تصفق ما بين كوب وذن
وأقررت عيني من الغانيا	ت، إما نكاحاً وإما أزن

وقوله :

فبت الخليفة من بعها وسيدتيا ومستادها

وقوله :

فظللت أرهاها وظل يحوطها حتى دنوت إذ الظلام دنا لها
فرميت غفلة عينه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالتها
ونحو ذلك مما روى عنه، فلا يخلو من أحد أمرين: إما
يكون قاله تحسينا للكلام على مذهب الشعراء، وإما أن يكون
فعله فغفر له. "قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا
تقنطوا من رحمة الله، إن الله يغفر الذنوب جميعا إنه هو
الغفور الرحيم.." (٣٩).

يبدو هذا التظاهر بتدخله يذكر أبيات الأعشى تطوعا،
دون أن يطلب منه هذا، ليثبت- بداية- صدق ما قاله لييد، ثم
يحاول- بدافع من هيمنته على الموقف وسلطويته التى فرضها
بعلم وبمعرفة لم يستطع أن يطاوله أحد فيهما من أهل الجنة-
أن يقدم من الأسباب ما يبرئ ساحة الأعشى، ويؤكد هذا بأيات
من القرآن ليحقق مصداقه.

غير أن قدرا من السماحة تتسم به شخصية البطل، حين
يعرض بالتفصيل كيف استطاع أن يصل إلى الجنة، وكيف كان
موقفه يوم الحشر. وفى هذا المشهد الذى يرويه البطل عن
نفسه- عن طريق الاسترجاع- تظهر جوانب أخرى مهمة فى
هذه الشخصية، وتكشف النقاب عن حقيقتها وما كانت عليه فى
الدار العاجلة. فالبطل كان ضعيف النفس، كثير الذنوب، قليل
الحسنات، منافقا يتقرب إلى الملوك والرؤساء بمدحه لهم، لكنه
أعلن توبته قبيل موته، ولهذا نجا من عذاب النار. وعلى الرغم

من توبته فإنه لم يدخل الجنة إلا بشفاعة آل البيت، ولم يكن هذا بالأمر اليسير؛ حيث صادف كثيرا من الصعوبات التي كادت تعوقه عن دخول الجنة.

ومن المثير أن البطل لم يتخلص من صفاته وأخلاقياته الدنيوية وهو في أصعب المواقف في الآخرة؛ إذ حاول أن يمارس أساليبه الدنيوية في النفاق، فنظم قصيدة في خازن الجنان ليتقرب بها إليه، فدخله الجنة، لكن محاولته باءت بالفشل، ثم كرر المحاولة مع خازن آخر وفشل للمرة الثانية، ولم يرتدع فقام بالمحاولة ذاتها مع حمزة بن عبد المطلب:

”فلما أقمت في الموقف زهاء شهر أو شهرين وخفت من العرق من العرق، زينت لي النفس الكاذبة أن أنظم أبياتا في ”رضوان خازن الجنان“ عملتها في وزن:

”قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان“ ووسمتها برضوان. ثم ضائكت الناس حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى، فما حفل بي ولا أظنه أبه لما أقول. فغبرت برهة نحو عشرة أيام من أيام الفانية، ثم عملت أبياتا في وزن:

بان الخليط ولو طووعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
ووسمتها برضوان، ثم دنوت منه ففعلت كفعلي الأول، فكأنني أحرك ثيبرا فتركته، وانصرفت بأملى إلى خازن آخر يقال له زفر فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن قول لبيد:

تمنى ابتئى أن يعيش أبوهما وهل أنا إلا من ربيعته أو مضر؟
وقربت منه فأنشدتها، فكأنني إنما أخاطب ركودا صماء لأستنزل فيئست مما عنده، فجعلت أتخلل العالم، فإذا برجل عليه نور يتلأأ، وحواليه رجال تأتلق منهم أنوار فقلت: من هذا الرجل؟ فقليل: هذا

حمزة ابن عبد المطلب فقلت لنفسي الكذوب: الشعر عند هذا أنفق
منه عند خازن الجنان، لأنه شاعر، وإخوته شعراء، وكذلك أبوه
وجده فعملت أبياتا على منهج كعب بن مالك، التي رثى بها حمزة
وأولها:

"صفية" قومي ولا تعجزى وبكى النساء على حمزة
وجئت حتى وليت منه فناديت، يا سيد الشهداء، يا عم رسول الله،..
فلما أقبل على بوجهه أنشدته الأبيات. فقال ويحك! أفي مثل هذا
المواطن تجيئني بالمديح؟ أما سمعت الآية: "لكل امرئ منهم يومئذ شأن
يغنيه؟" (٤٠).

كما تكشف المشاهد القصصية في نص "الغفران" عن
جانب آخر من وجوانب شخصية البطل، هو تصويره المثير عن
الجنة؛ إنه تصور دنيوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلم
الذى أعطى لنفسه حق الوصاية على الجميع. لقد تحولت الجنة
على يد هذا البطل إلى مجالس شراب ورقص وغناء أو مآدب
طعام أو رحلات تنزه وصيد، بالإضافة إلى هذا أن البطل بما
يتمتع به من وضع متميز، له حق خاص فى التمتع بحور
الجنة، فهو وحده من دون الأدباء يختلى بجاريتين، وحين
يكتشف انهما من أهل الدار العاجلة يسأل عن الحور العين
اللائى خلقهن الله للجنة، فيقوده أحد الملائكة إلى مكانهن ليختلى
بإحداهن (٤١).

إن المتتبع للمشاهد القصصية التى قام عليها نص
"الغفران" يستطيع أن يلحظ نوعا من الترابط الداخلى بينها،
حيث يسهم كل مشهد فى إضاءة جانب من جوانب الشخصية
المحورية فى هذا العمل، وهى الشخصية التى استأثرت بعناية

أبى العلاء. وتقديمها على هذا النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها نموذجاً للإنسان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذى يفرض هيمنته على الآخرين بناء على هذا الادعاء، وهو فى الوقت نفسه ضعيف النفس والدين منافق متهاك على الدنيا، ورغم توبته فى الدنيا، فهو يواصل بحثه عن المتع الحسية بمختلف أشكالها فى الجنة التى لا يرى فيها سوى هذا الجانب الحسى. ويختتم أبو العلاء المعرى هذه المشاهد بمشهد النهاية- نهاية رحلة الغفران- وهو مشهد وصفى دقيق يحمل فيه البطل على مفرش أخضر، ليوضع على سرير من سرر الجنة ليستقر فى دار الخلود:

"ويتكى على مفرش من السندس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون البارى فيه حلقة من الذهب تطيف به من كل الأشراء حتى يأخذ كل واحد من الغلمان وكل واحدة من الجوارى المشبهة بالجمان واحدة من تلك الحلقة، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجرة نضخته أغصانها بماء الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفور، بل هو بتقدير الله الكريم، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مستلق على الظهر: هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انتضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة إلى فيه، وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين. لا يزال كذلك أبداً

سرمداً، ناعماً في الوقت المتطاوّل منعماً، لا تجد الغير فيه
مزعماً^(٤٢).

لقد استنفد البطل في رحلته إلى الجنة كل المتع الحسية
المتاحة بعد أن سخر الجميع لخدمته، وبهذا تكتمل صورة الجنة
في تصورهم، غير أن تهالكه الحسى على الالتذاذ بنعيم الجنة-
كما يراه- يظهر زيف الصورة التي كان يحرص على الظهور
بها أمام أهل الجنة من الشعراء؛ صورة العالم الحافظ الراوية
الذي لم يشغله نعيم الجنة عن الاهتمام بالعلم.

وإذا كانت هذه المشاهد القصصية قد سلطت الضوء على
شخصية البطل بجوانبها المتعددة وتصوراتها المختلفة، فهي
تكشف أيضاً عن دور الشخصيات الأخرى وتصوراتها، وهي
شخصيات لها وجود حقيقي من الناحية التاريخية لأنها خاصة
بشعراء جاهليين وإسلاميين فضلاً عن العلماء واللغويين.

وقد وقعت هذه الشخصيات منذ بداية القص تحت ضغط
الأسئلة والاستفسارات التي كان يلاحقهم بها البطل، لكنها كانت
تبدى اعتراضها بشكل مباشر، وإن أذعنت في بعض المواقف.
فهذا عدى بن زيد يصبر على أسئلة البطل ثم ما يلبث أن
يعترض بقوله: "دعنى من هذه الأباطيل". وعندما يتمادى الشيخ
في طلبه يستنكر بقوله: يا مكبور، لقد رزقت ما يكب أن يشغلك
عن القريض إنما ينبغى أن تكون كما قيل لك "كلوا واشربوا
هنيئاً بما كنتم تعملون"^(٤٣). ويتكرر الأمر نفسه مع الشماخ
وتميم بن أبى، وتبدو استجابات هؤلاء الشعراء أكثر معقولية
وإنسانية، مع أن تصورهم للجنة لا يخرج عن التصور الحسى.
يقول الشماخ عندما يسأله الشيخ البطل في المرة الأولى أن

ينشده قصيدتين محددتين له: "لقد شغلني عنهما النعيم الدائم فما أذكر منهما بيتاً واحداً" (٤٤). ويجيبه مرة أخرى بقوله: "شغلتنى لذائد الخلود عن تعهد هذه المنكرات. "إن المتقين فى ظلال وعيون وفواكه مما يشتهون، كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون"، إنما كنت أسق هذه الأمور، وأنا آمل أن أفقد بها ناقة أو أعطى كيل عيال سنة وأنا الآن فى تفضل الله أغترف فى مرافد المسجد من أنهار اللبن" (٤٥). وتتكرر الاستجابة-المعتريضة- نفسها عند تميم بن أبى حين يرد عليه بقوله:

"والله ما دخلت من باب الفردوس ومعى كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أنى حوسبت حساباً شديداً، وقيل لى: كنت فىمن قاتل "على بن أبى طالب". وانبرى لى "النجاش الحارثى" فما أفلت من اللهب حتى سفعتى سفعات. وإن حفظك لمبق عليك، كأنك لم تشهد أهوال الحساب، ومنادى الحشر يقول "أين فلان ابن فلان؟ والشوس الجبابرة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات التيجان يصرن بالسنة من الوقود.. الخ" (٤٦).

إن هذه الردود تمثل وجهات نظر مختلفة مخالفة لوجهة نظر البطل المتعالم، أهمها هو ترك الدنيا بما فيها والتفرغ التام للالتذاذ بنعيم الجنة، والأسباب تبدو مقنعة؛ فعدى بن زيد لم يكن يشغله الشعر فى الدنيا وكان يجد متعة فى الصيد وقد أتاحت له هذه الفرصة فى الجنة! والشماخ كان يضطر إلى قول الشعر للارتزاق وقد أصبح فى غنى عن ذلك فى الجنة. أما تميم بن أبى فقد تسبب له الشعر فى اتهام خطير كاد يحرمه من دخول الجنة، وقد أقسم بعدها ألا يدخل الجنة ومعه شىء من الشعر. لقد كشف الحوار فى هذه المشاهد القصصية عن

تعارض استجابات الشعراء مع البطل - رغم انصياعهم فى بعض الأحيان لرغباته - وتماديه فى طرح تساؤلاته بشكل يؤكد سمتى الاستعراض والادعاء لديه. وسمة الادعاء التى اتسم بها البطل لم تكن قاصرة على العلم؛ إذ إنه كان يدعى الإحساس بالشفقة والتعاطف مع بعض شعراء النار مثل عنتره بن شداد وطرفة بن العبد، عندما شاهدهما يعذبان فى النار، لكنه مع هذا لم يرحمهما كما لم يرحم الآخرين من أسئلته الاستعراضية، التى راح فيها يستعرض معرفته بالأخطاء اللغوية والعروضية التى وقع فيها هؤلاء الشعراء القدامى. ومن هنا سنجد ردود أفعال شعراء النار أكثر حدة، فهذا عمرو بن كلثوم يرد عليه: "إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله واترك ما ذهب فإنه لا يعود" (٤٧).

وعندما يبدى رأيه فى شعر أبى كبير الهذلى منتقدا، يرد عليه الشاعر بقوله:

"كيف لى أن اقضم على جمرات محرقات، لأرد عذابا
غدقات، وإنما كلام أهل سقر ويل وعويل، ليس لهم إلا ذلك
حويل، فاذهب لطيتك، وأحذر أن تشغل عن مطيتك" (٤٨).

إن إلحاح البطل على مطاردة شعراء النار بأسئلته واستفساراته و آرائه لا ينم فقط عن تماديه فى الادعاء والتظاهر بالانشغال بالعلم وإنما ينم أيضا عن إحساس بالتشقى وغلظة فى الحس، وإن ادعى الشفقة والرحمة ببعض الشعراء. وقد جاءت استجابات شعراء النار مستنكرة تعلقه بالماضى المرتبط بالدار العاجلة، فضلا عن أن بعض الشعراء لم يجيبوا عن أسئلته قط؛ حيث كان الحوار يدور من طرف واحد (٤٩).

أما أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل فهو إبليس الذى يبدى ضيقه وسخطه على هذا الفضولى المتعالم ويوجه اللوم إلى زبانية جهنم لعجزهم عن جذبه إلى النار^(٥٠). وبهذا تمكنت المشاهد القصصية فى "الغفران"، بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من أن تبين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التى تمثل فى حد ذاتها نمطا من المتعالمين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة ما يمنحهم حق التحكم فى الإبداع والفكر.

- ٣ -

ولعل وعى أبى العلاء بترائه شعرا ونثرا ولغة وأخبارا، ما كان منه شفاهايا أو مكتوبا، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها فى نسيج عمله القصصى، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد القصصية المتتابة. وعلى هذا، سيتجاوز فى هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفا لخدمة السرد فى أغلب الأحيان ويصبح له أكثر من وظيفة، ولعلنا فى غنى عن القول بأن حضور الشعر فى هذا النص يبدو طبيعيا، لأن الشعراء هم محور القص (أهل الجنة وأهل النار)، والبطل أديب منشغل بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا، يؤدى الشعر دورا مهما فى عملية القص، ومن أهم وظائفه أنه جواز مرور لدخول الجنة والتمتع بنعيمها؛ فعبيد بن الأبرص تشمله الرحمة، وينقل من عذاب النار إلى نعيم الفردوس بسبب بيت شعري أنشده الناس فى جميع البلاد:

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب^(٥١).

وكذلك زهير بن أبي سلمى، فإنه يدخل الجنة بسبب قوله:

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم^(٥٢)

ومثله لبيد والخطيئة وغيرهما.

كما يقوم الشعر بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل تدعيما لبطولته القصصية وإثباتا لتميزه عن الأدباء الآخرين من سكان الجنة؛ فهو يسأل من يحاوره عن بيت شعري أو قصيدة تعجبه، أو يطلب من الشاعر أن ينشده قصيدة ما يذكره بها مستعرضا مهارته الخاصة فى الاحتفاظ بوضعيته التى كان عليها فى الدار العاجلة. وهو يقدم دائما للأشعار التى ينشدها بقوله: أنشدنا كلمتك التى أولها...، أو أنشدنا كلمتك التى على الشين.. أو إنى لأستحسن قولك.. أو يعجبنى قولك، أو لقد أحسنت فى الدالية التى أولها.. الخ^(٥٣). إنشاد البطل هذه الأشعار له دوره فى تركية الجانب الادعائى والمتعالم فيه، بخاصة عندما يتحقق هذا الإنشاد أمام بعض شعراء النار.

ومن أبرز الوظائف التى يقوم بها الشعر فى نص "الغفران": التمثيل للموقف القصصى الآنى، وقد يجيء الشعر - أحيانا - على لسان الراوى، كما هو الحال فى المشهد الأول، مجلس المنادمة، حين يذكر الراوى أبياتا للأعشى تمثل موقف البطل وهو ينادم أصحابه الذين اصطفاهم فى الفردوس: "وهو - أيد الله العلم بحياته - معهم كما قال البكرى:

نازعتهم قصب الرياح مرتفقا وقهوة مزة راووقها خضل

لا يستفيقون منها وهى راهنة إلا بهات وإن علو وإن نهلوا

يسعى بها ذو زجاجات له نطف مقلص أسفل السربال معتمل
ومستجيب لصوت الصنج يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل
ويتكرر هذا الاستخدام التمثيلي إما على مستوى البيت
الواحد أو المقطوعة. فالبطل يتمثل ببيت شعري حين يعبر
لعدي بن زيد عن خوفه من ركوب الخيل لأنه لم يدرّب على
ركوبه في الدنيا:

"فيقول الشيخ إنما أنا صاحب قلم وسلم، ولم أكن صاحب خيل، ولا
معن يسحب طويل الذيل، وزرتك إلى منزلك مهنئاً بسلامتك من
البحيم، وتنعمك بعفو الرحيم. وما يؤمننى إذا ركبت طرفاً، زعلاً
رتع في رياض الجنة فاض من الأشر مستسعلاً، وأنا كما قال
القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعدما كبروا فهم ثقال على أكتافها عنف" (٥٤).
كما يتم استحضار شعر امرئ القيس للتمثل به على
لسان البطل، حين يختلي البطل بحوريتين في لجنة:

"ويخلو بحوريتين من الحور العين، فإذا بهره ما يراه من
الجمال قال: أعزز على بهلاك الكندي إنى لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل
إذا قامتا توضع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برى القرنفل" (٥٥).
ولجوء السارد إلى بيتي امرئ القيس على لسان البطل
في هذا الموقف أمر له دلالة، لأنه يؤكد حسية البطل وعدم
تمييزه بين لهو الدنيا ونعيم الجنة (٥٦).

ويستخدم الشعر للتسلية واللغو في مجالس الجنة، حين
يتغنى به المغنون والمغنيات في مجالس الأدباء (٥٧)، كما يستغل
في تفسير معنى كلمة أو الاستشهاد اللغوي عموماً (٥٨)، أو يقدم

بوصفه وثيقة اتهام ضد الشاعر^(٥٩). وفي حالة وحيدة قام الشعر بدور استدعاء أحد الشعراء، فعندما قام البطل بإنشاد بعض أبيات للأعشى وهو يتتزه في رياض الجنة بصوت عال، ظهر له الأعشى^(٦٠). وهذا يذكرنا بموقف ابن شهيد مع رثيه زهير بن نمير الذي طلب منه أن ينشد أبياتا بعينها يستدعيه بها، إذا كان في حاجة إلى مساعدته.

وعلى أى الأحوال، كان لحضور الشعر أهميته في نص "الغفران" بما هو نص سردي، وذلك لأنه كان مولدا للسرد داخل كل المشاهد التي قام عليها النص، سواء في حوار البطل مع شعراء الجنة أو النار أو في الحوار الذي يدور بين بعض الشعراء. كما أنه كان كاشفا لسمات شخصية البطل (الاستعراض - الادعاء - الحسية.. الخ).

لقد تجاوز الشعر مع السرد في نص "الغفران" وكان هذا التجاور تجاوزا متفاعلا وليس مجرد جوار، إلا أنه كان يعوقه - أحيانا - إذا ما أسهب الراوى أو البطل في شرح أو تفسير. ومع أن الشعر شغل مساحة كبيرة من نص "الغفران"، فإن السرد كان غالبا. ولعل من أهم الصعاب التي تواجه قراءة هذا النص هو وعورة اللغة التي كتب بها، واعتماده على كثير من الألفاظ الغريبة وحرصه على السجع مما يعوق السرد - أحيانا. ولا ندري هل يمكن أن نقول إن أبا العلاء لجأ إلى الصياغة اللغوية الصعبة المعقدة رغبة منه في تجاوز السطحية والسهولة، وزيادة منه في التمسك بالأصول وتمثيل الماضي بهدف أن يحظى هذا النص بمصداق أو قبول من يهجنون القص بأشكاله؟.

إلا أن أبا العلاء الذى تمثل اللغة فى أغرب ألفاظها وأعقدها، تمثل بشكل واسع كل ما أتيح له فى التراث السابق عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقة بالسيرة النبوية، فضلا عن الخرافات والمعتقدات الشعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذى لا يمكن إغفاله فى تأسيسه النوع القصصى فى (رسالة الغفران).

وتتضح إفادته فى تقديم بعض الشعراء من الأخبار المروية عنهم فى كتب الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى النابغة مع النعمان بن المنذر أو حسان بن ثابت وحادثة الإفك، أو قصة الأعشى مع قريش التى صدرت عن لقاء الرسول؛ حيث يلمح النص إلى هذه الأخبار فى لقاء البطل مع كل شاعر على حدة؛ بحيث تبدو هذه الإشارات نوعا من التداعى الذى يتم إثر ظهور الشخصية المعنية، وكل هذه الأخبار كانت تمد المواقف القصصية بمادة تبدو شيقة تعين على توليد السرد واستمراره.

وتحقيقا لسمة الإغراب فى القص، يتراسل النص مع قصص الحيوان. لكن قصص الحيوان هنا يختلف عنه فى "كليلة ودمنة" ويختلف عنه فى "القائف"؛ ذلك أن أبا العلاء يعرض فى جنة الغفران للحيوان الحقيقى مستندا على معرفة المسلم النمطى الذى يؤمن بوجود حيوانات طيبة أو مفترى عليها؛ مثل تلك التى ورد ذكرها فى القرآن (كلب أهل الكهف- ذئب يعقوب)، وأخرى شريرة مضادة، وأن هذه الحيوانات ستجازى على فعلها، فمنها ما يدخل الجنة ومنها ما يدخل النار. ومن هنا فقد جعل للحيوان مكانا فى الجنة وجعله يستمتع بنعيمها مثله مثل الإنسان. ونعيم الجنة بالنسبة إلى الحيوان

المفترس مثل الأسد والذئب- وقياسا على النعيم الإنساني- يطلق لها العنان في اصطیاد ما شاءت من الفرائس؛ بحيث يتم هذا دون أن تحدث ألما لفرائسها. وقد اختار من الحيوان ما ارتبط بالقصص الديني المتعلق بالسيرة النبوية مثل أسد القاصرة وذئب الأسلمی^(٦١)، حيث تعرض كل منهما على حدة للبطل فأوقعا في قلبه الخوف والدهشة، ثم حكى كل منهما حكايته. ومنها الحيوانات العادية، التي سخرها الله لعباده الصالحين في الدنيا فأطعموا من لحمها وأفادوا من إهابها. ووظيفة ظهور الحيوان في "الغفران" تختلف تبعا للمكان الذي ظهر فيه. ففي حالة الحمار الوحشي والبقرة الوحشية اللذين ظهرا في مشهد نزهة الصيد، وظف ظهورهما قصصيا في إكمال مشهد الصيد الذي لم يكتمل على النحو المألوف. أما الوظيفة القصصية لقصتي الأسد والذئب اللذين ظهرا تباعا في أطراف الجنة، فتبدو نوعا من الصعوبات التي تعترض البطل- تحقيقا للإثارة- وهو في طريقة إلى النار. وبوجود الحيوان- بشكل عام- في الجنة يكتمل التصور الحسي المادي لها.

حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطي أيضا، يفسح فيها مكانا للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبي الشائع عن قدرة الجن على التحول، لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذي يدور بين البطل والجنی (أبي هدرش)؛ حيث حكى الجنی مغامراته في الدار العاجلة مع بني البشر.

واستمراراً لتحقيق الغاية القصصية، يخصص أبو العلاء واديا للحیات، يلتقي فيه البطل بحية ذات الصفا التي تحكي

حكايته، وهى حكاية ترجع إلى القصص العربى القديم التى أوردتها النابغة فى شعره. كما يلتقى بحية أخرى فقيهة عالمة تعرض نفسها على البطل فيهرب منها خوفاً وذعراً. ويتراسل أبو العلاء مع هذا الخط القصصى فى التراث حين يستحضر الخرافات التى تروى عن جزر النساء، وما يحكى عن وجود شجر يثمر جنسا من النساء، فى حكيه عن الحور العين اللائى خلقهن الله للجنة، وفى حكيه عن شجرة الجوز التى تحولت ثمارها إلى جوار كواعب يرقصن على أبيات الخليل^(٦٢). ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعاً من الإثارة والتشويق فضلاً عن تجسيد الصورة الحسية للجنة فى أكمل صورة من وجهة نظر البطل.

كما تراسل نص "الغفران" أيضاً مع المعتقد الشعبى الذى يدور حول شفاعة آل البيت، حين جعل الأعشى يدخل الجنة بشفاعة على بن أبى طالب، وحين جعل البطل نفسه يدخل الجنة بشفاعة فاطمة؛ حيث وظف ذلك قصصياً. فتعاقب مراحل الشفاعة تجعله يستطرد فى تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا، كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحاً فى نص "الغفران". فالبطل يلجأ إلى حمزة بن عبد المطلب الذى يحيله إلى على بن أبى طالب ليشفع له عند النبى، لكن علياً لا يأبه به ويسأله عن صحيفة حسناته، فيخبره أنها فقدت منه، ويطلب منه شاهداً بالتوبة، وهكذا تتعقد الأمور.. إلى أن يأتى بشاهد، لكن علياً يعرض عنه، ويقرر أن ينتظر لحظة خروج فاطمة عليها السلام لتسلم على أبيها:

“فلما حان خروجها ونادى الهاتف أن غضوا أبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم. اجتمع من آل أبي طالب خلق كثير من ذكور وإناث ممن لم يشرب خمرًا، ولا عرف قط منكرًا.. فلما رأتهم قالت: ما بال هذه الزرافة، ألكم حال تذكروا؟ فقالوا: نحن بخير. وكان فيهم علي بن الحسين وابناه محمد وزيد وغيرهم من الأبرار الصالحين، ومع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى تجرى مجراها في الشرف والجلالة. فقليل من هذه؟ فقليل: خديجة ابنة خويلد بن أسد بن عبد العزى ومعها شباب علي أفراس من نور؟ فقليل: من هؤلاء؟ فقليل عبد الله والقاسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد صلى الله عليه وسلم.

فقالت تلك الجماعة التي سألت: هذا ولي من أوليائنا، قد صحت توثيقه ولا ريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك في أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجل الفوز. فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه: دونك الرجل. فقال لي: تعلق بركابي. وجعلت تلك الخيل تخلل الناس الخ^(٣).

ويبدو أن أبا العلاء قد أفاد مما كان يدور من طقوس احتفالية خاصة بالشيعة في تصويره موكب فاطمة والحشد الذي كان ينتظرها. لقد كان واعيا في اختياره مكونات القص (من مرويَّات وأخبار وخرافات فضلا عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة في عصره) ودور كل منها في تأسيس السرد والاستمرار به. واستطاع أن يوظف كلا من هذه العناصر

داخل مشاهدته القصصية. وبدا هذا واضحاً في وصف رحلة البطل إلى الجنة وأطرافها، وتحقيق هدف السخرية من البطل من خلال المواقف التي وضعه فيها عبر هذه المكونات القصصية على نحو غير مسبوق.

لقد تأزر الشعر والسرد في نص "الغفران" في تجسيد جانب من جوانب الصراع اللغوي والفكري في عصره. ومن هنا، كان تحديده شخصيات القص شعراء عصر الاستشهاد فضلاً عن اللغويين والرواة؛ ذلك لأنهم يمثلون الإطار المرجعي للبطل المتعالم الذي لم يفارق حفظه ولم يتخل عن نصيته حتى في الجنة. وقد أسهم اختياره شعراء معروفين في تذليل مهمة السرد بالنسبة إليه، لأنه في تقديمه لها كان مستنداً إلى تاريخها المعروف لدى قارئه، واكتفى ببعض الإشارات التي كان يلمح بها إلى مواقف معينة في حياتهم، أتت على لسان البطل لتكشف عن نوعية ما يهمله في حياة هؤلاء الشعراء.

ولم يكن يتاح هذا كله لولا هذا الشكل المفتوح الذي ولده من داخل الرسالة؛ ذلك الشكل الذي يسمح بتجاوزه الأنواع المختلفة وتجسيد اختلاف وجهات النظر المتعددة ليصبح وسيلة جديدة (قصصية) للتعبير. لكن أبا العلاء لم يشأ أن يعمق من تجسيده الصراع في عصره حين اقتصر على ذكر شعراء عصر الاستشهاد دون أن يعرض للشعراء المحدثين فآثر الصمت والسكوت عنهم في هذا الجزء القصصي إثارة للسلامة، برغم اعتداده المعروف عنه بشعر المحدثين.

وعلى الرغم من جرأة أبي العلاء في اختياره موضوع القص في "رسالة الغفران"، وعلى الرغم من الإنجاز الذي حققه

فى توليد هذا الشكل القصصى؁ فإنه بدا مقيدا هو الآخر بإرث فكرى ولغوى محافظ؁ بوقوعه فى النصية أحيانا- استشهاده بآيات القرآن والشعر- وبإسقاطه الشعراء المحدثين؁ وبغوصه فى بحار الغريب وغير المؤلف فى صياغته اللغوية؁ وبإغراقه النص فى الشروح والتفسيرات التى أوشكت أن تجهض السمة القصصية للنص.

إن هذا الشكل الجديد الذى أقره أبو العلاء (الرسالة- القصصة) لم يكن منقطعا عن التراث العربى التقليدى السائد؁ فجاء متشعبا به رغم ما يحويه من موضوع جديد ومضمون جرىء. إن الوضعية الاجتماعية والفكرية والثقافية للمجتمع العربى الإسلامى فى عصر أبى العلاء قد حفزته إلى توليد نوع جديد حاول أن يتجاوز به الأنواع التقليدية؁ لا سيما الشعر. وقد ساعده على توليد هذا النوع وضعه الفردى- عزلته الواعية التى اختارها- الذى مكنه من استقراء كل ما يمكن الإفادة به قصصيا فى التراث العربى القديم؁ وتوظيفه فى توليد هذا الشكل القصصى.

- (١) راجع: حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، جـ ٣، ص ٢٦٤ وما بعدها.
- (*) (٣، ٢) عناية إبراهيم الأحمد الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د.ت. ص ١٧٢-١٧٤، ص ٣٩٣، ٢١٩، ٢١٨، ١٧٤، ١٧٢ وما بعدها.
- (٢) أشار آدم مئز وشوقي ضيف إلى أن ظاهرة القصص ظاهرة تختص بها كتابة بديع الزمان وتميزها عن غيرها، راجع: آدم مئز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة الخانجي، القاهرة دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد الأول، ص ٤٥٧-٤٥٨.
- (٣) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر ط ٨، ١٩٧٧، ص ٤١.
- (٤) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، محمد محيي الدين عبد الحميد/ دار الجيل، لبنان، د.ت، جـ ٤، ص ١٠٣٣.
- (٥) انظر في معنى رسالة: أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، القسم الثاني ٣٨٦، التهتوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ ٣، ص ٧٣، ٧٤.
- (٦) أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، راجع مقدمة المحققة.
- (٧) انظر: عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٠٤، القفطي، إنباه السرواة

- على أنباء النحاة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٦، جـ ١، ص ٩٨.
- (٨) انظر رسالة ابن القارح ضمن رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف، ١٩٥٠، ص ٣٢-٣٣.
- (٩) رسالة ابن القارح، ص ٢٤-٢٥.
- (١٠) المصدر السابق، ص ٢٦.
- (١١) انظر: طيب تيزينى، مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط دار دمشق، دمشق، ط ٢، ص ١٨١-١٨٥، عبد العزيز الدورى، مقدمة فى التاريخ الاقتصادى العربى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٦٧ وما بعدها.
- (١٢) رسالة الغفران، ص ٤٠٦-٤١١.
- (١٣) رسالة الغفران، ص ٤٤٤-٤٤٦.
- (١٤) طيب تيزينى، مشروع رؤية جديدة، مرجع سابق، ص ١٨١ وما بعدها.
- آدم مقرر، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى.
- (١٥) الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، مجلد ١، ص ٣٨١.
- (١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٧) أبو العلاء المعرى، ديوان سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، السفر الثانى، القسم الأول، ص ١٠.
- (١٨) رسالة الغفران، ص ٣٠١.
- (١٩) رسالة الصاهل والشاحج، ص ٢٠٢. انظر أيضا ١٠٣-١٠٤.
- (٢٠) انظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١، ص ٣٦٦ وما بعدها.
- (٢١) ياقوت الحموى، معجم الأدياء، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩١، جـ ٤، ص ٣٣٣.
- (٢٢) ياقوت الحموى، معجم الأدياء، جـ ٤، ص ٣٣١.
- (٢٣) رسالة الصاهل والشاحج ص ٢١٩-٢٢٠.
- (٢٤) رسالة الغفران، ص ٣٧٢.
- (٢٥) الغفران، ص ١٣٢.

- (٢٧) نفسه، ص ٢٤٠، انظر أيضا ص ٢٤٦.
- (٢٨) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ج ١، ص ١٠٠.
- (٢٩) الغفران، ص ١٢١-١٢٢.
- (٣٠) نفسه، ص ١٣٠-١٣١.
- (٣١) الغفران، ص ١٢٢-١٦٠.
- (٣٢) نفسه، ص ١٦٠.
- (٣٣) نفسه، ص ٢٨١.
- (٣٤) نفسه، ص ٣٠١.
- (٣٥) نفسه، ص ٣٥٢.
- (٣٦) انظر على سبيل المثال الغفران، ص ١٩٢، ٢٤١، ٢٧٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٢٨، ٢٥٤، ١٧١، ١٧٢.
- (٣٧) الغفران، ص ٢٦٤، ٢٦٠.
- (٣٨) نفسه، ص ١٩٨.
- (٣٩) نفسه، ص ٢١٠.
- (٤٠) نفسه، ص ٢٤١.
- (٤١) نفسه، ص ٢٧٩ وما بعدها.
- (٤٢) نفسه، ٣٧١/٣٧٠.
- (٤٣) يا مكبور: يامجبور، ما يكب: ما يجب. يقول أبو العلاء إنها لغة يستعملها أهل اليمن. الغفران، ص ١٩٢.
- (٤٤) الغفران، ص ٢٣٠.
- (٤٥) الغفران، ص ٢٣١.
- (٤٦) الغفران، ص ٢٣٩.
- (٤٧) الغفران، ص ٣٢٢.
- (٤٨) الغفران، ص ٣٣٦.
- (٤٩) انظر لقاء البطل بالبحارث الشكري، ص ٣٢٤-٣٢٦.
- (٥٠) الغفران، ص ٣٤٢.
- (٥١) الغفران، ص ١٧٨.
- (٥٢) الغفران، ص ١٧٦، انظر أيضا ٢٥٩، ٢٦٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٧٠، ١٧٣.

(٥٣) راجع صفحات ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، من الغفران.

(٥٤) الغفران، ص ١٨٧.

(٥٥) الغفران، ص ٢٧٧.

(٥٦) انظر أيضا الغفران، ص ٢٧٨-٣٦٥.

(٥٧) انظر، ص ٢١٩، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧١.

(٥٨) انظر، ص ١٢٢، ١٢٣، ٢٦٣، ٢٦٤، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٠٣، ٣٠٥.

(٥٩) انظر، ص ٢٢٢، ٣٤٢، ٢٦٩.

(٦٠) انظر، ص ١٦٨.

(٦١) أسد القاصرة: سبع التهم عتبة بن أبي لهب زوج رقية بنت الرسول صلى الله عليه وسلم. ويروى أن الرسول زوج ابنته رقية، فأمره أبو لهب أن يطلقها ففعل. ودعا عليه رسول الله عليه وسلم فقال: اللهم سلط عليه كلبًا من كلابك! فأكله الأسد في بعض أسفاره. ويقال إنه التهمه بموضع القاصرة بطريق الشام. انظر: ابن قتيبة: المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٢٥، انظر: رسالة الغفران، ص ٢٩٧. أما ذنب الأسلمي، فهو ينسب إلى أصبان بن أوس الأسلمي، أسلم ومات بالكوفة في بداية حكم معاوية، ويعرف بمكلم الذئب. وذلك أنه كان في غنم له فشد الذئب على شاه منها، فصاح عليه، فأقعى على ذنبه وخاطبه قائلاً: تحول بيني وبين رزق ساقه الله إلي، فمن لها يوم يشغل عنها؟ انظر رسالة الغفران ص ٢٩٨.

(٦٢) رسالة الغفران، ص ٢٧٩-٢٧١. انظر حسين فوزي، حديث السندباد القديم، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩٦ وما بعدها.

(٦٣) الغفران، ص ٢٥٠-٢٥٢.

محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات

- ١ -

إن تولد الشكل القصصي من رحم الرسالة ففي نصي رسالة "الغفران" و"التوابع والزوابع"^(١) يلفت النظر إلى أهمية مخاطبة الآخر في تشكّل النوع القصصي في تراثنا الأدبي (الرسمي)، ذلك أن الرسالة تقوم على مخاطبة الآخر عبر السؤال والجواب. فالأصل في "رسالة الغفران" - على سبيل المثال - أنها رد على رسالة بعث بها ابن القارح (وهو أديب حلبى كان معاصراً لأبى العلاء) إلى أبى العلاء المعري. وقد ضمن ابن القارح رسالته عدداً من التساؤلات ذات الطابع اللغوي والفكري والعائدي... إلخ يطلب الإجابة عنها، غير أن أبا العلاء أرجأ الإجابة عن هذه التساؤلات وصدر رده على الرسالة بعمله القصصي "الغفران" حيث تسببت تساؤلات ابن القارح في إحداث إثارة عقلية تتعلق بمسألة الجنة والنار

* فصول، شتاء ١٩٩٦

والثواب والعقاب، وقد تولد من تلك الإثارة الشكل القصصي الخيالي في نص "الغفران" (٢)

وبدا أن النص القصصي في كل من رسالة "الغفران" و"التوابع والزوابع" قد تخلق بوصفه شكلاً جديداً (حائراً) يستمد مشروعيته من إطار الرسالة، وهي الشكل المتاح حينئذ، القادر على استيعاب الموضوع المثار في كل منهما (٣)، لأنه ذو طابع حوارى، بمعنى أنه يقوم على مخاطبة الآخر، وتتعدد فيه الشخصيات المتحاور، وهذا من شأنه أن يلفت النظر إلى الأشكال النثرية السابقة - زمنياً - والمتأسسة على الحوار، ومن هنا جاءت قراءة محاورات التوحيدي عبر التنقيب عن المكونات القصصية في تراثنا النثري والبحث عن كيفية تشكل النوع القصصي في التراث.

وعلى الرغم من وجود بعض الإشارات المبكرة في دراسات سابقة حول أدبية محاورات التوحيدي، فإن هذه الجهود لم تحدد سمات هذه الأدبية، واكتفت بكونها صيغت في "قلب أدبي"، أو أنها تعتمد على التلاعب اللفظي (٤).

ومحاورات التوحيدي تشغل مكاناً بارزاً في كتاباته متعددة الأشكال (٥)، فتبدو شكلاً من أشكال الكتابة النثرية المقصودة المتحققة في عدد من مؤلفاته هي "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات"، و"الهوامل والشوامل"، وتدور هذه المحاورات حول موضوعات فلسفية أو موضوعات ذات صبغة فكرية أو

معرفية عامة، وربما سياسية، مما كان يشغل متقفي تلك الفترة
(ق ٤ هـ) من العصر الوسيط.

ومن المهم أن نحدد بداية أن القراءة الأولية
لمحاورات التوحيدي تبين أن اتسامها بالأدبية لا يرتد إلى
الصياغة اللغوية، وإنما إلى الشكل الحوارى نفسه (المحاورة)
بوصفه وسيلة أدبية، يبسط من خلالها الموضوع المطروق عبر
أصوات متعددة تجسد الاختلاف والتعارض أو الاتفاق. ويبدو
التوحيدي في هذه المحاورات محاوراً لثقافة عصره. والثقافة
التي كان يحاورها هي ثقافة الخاصة من العلماء والمفكرين
الذين خرجوا على النمط التقليدي المألوف، وهم العلماء الذين
كان ينتمي إليهم، كما كان يحاور أيضاً ثقافة الخاصة من علماء
ومفكري الثقافة النمطية التقليدية (اللغة، النحو، الفقه، الشريعة).
وبعبارة أكثر تفصيلاً، فإن موضوع المحاورات هو الذي
فرض شكل المحاورة، لأنه الشكل الذي يسمح بالتفكير في
إشكالات عصر التوحيدي ومسائله السائدة بين متقفي تلك
الفترة. وأحد محاورها الأساسية، مشكلة تأكيد الهوية وعلاقة
الـ "نحن" بالآخر. وقد تولد عن هذه المشكلة موضوع
المفاضلة بين:

العرب والعجم، الدين والفلسفة، النحو والمنطق، الشعر
والنثر، الإنشاء والحساب.

وهذه الموضوعات إذا نظمناها في حقول جدول سنجد
أنها تصطف في عمودين متقابلين، الأول مفرداته: العرب،

الدين، النحو، الشعر، الإنشاء. أما الآخر المقابل فهو: العجم، الفلسفة، المنطق، النثر، الحساب. وإذا كان لهذا التصور وجاهته من جانب، فإنه يرجع إلى أن هذه التعارضات تضروب بجذورها في قلب التحولات الاجتماعية، وما وازاها من تحولات فكرية وأدبية، في المجتمع العربي في ذلك العصر. وقد جسدت محاورات التوحيد هذه التحولات، ذلك أنه بدا واعياً بإمكانات هذا الشكل الحواري، إذ جاءت محاوراته شكلاً تعبيرياً كاشفاً للتعارضات القائمة، ليس فقط بين مفردات كل من هذين العمودين السابقين، وإنما أيضاً بين الثنائيات التي فرضتها مآزق عصره، ومن إشكالات ذلك العصر البعيد المطروحة في المحاورات العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والسياسة التي يواجه بها الحكام رعاياهم في مواقف الأزمات، الاستبداد بالرأي (الدكتاتورية) في مقابل التشاور والأخذ بأراء الغير (الديمقراطية). وسنرى ما لهذا التعارض من أثر في رسم الشخصيات المتحورة.

-٢-

تأسست المحاورات على "مخاطبة الآخر" التي تمثل نواة أصيلة لها. وقامت هذه المخاطبة بدورها على حضور الأنا المتكلمة مجسدة في الراوي "أبي حيان"، في مواجهة الآخر ذي التجليات المختلفة (أبو الوفاء المهندس، ابن سعدان، أبو سليمان، مسكويه). وتتم هذه المخاطبة عبر صيغة السؤال

والجواب وهي أبسط صور هذا الخطاب، حيث يلقي السؤال من قبل السائل، ثم يتلقى الإجابة عنه دفعة واحدة، سواء كان هذا السؤال بسيطاً أو مركباً (يتضمن أسئلة عدة). وتغلب هذه الطريقة على صياغة تساؤلات "الهوامل والشوامل"، التي يكون فيها الراوي (أبو حيان التوحيدي) هو السائل، في حين يكون مسكويه هو المجيب.

غير أن مخاطبة الآخر تتم عبر صور أكثر تعقيداً من مجرد طرح السؤال من قبل الراوي، كما هو الحال في "الهوامل والشوامل"، ذلك لأن المحاورة تتخذ شكلاً أكثر تركيباً في كل من "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات"، حيث تعرض المشكلة المطروحة من وجهات نظر متعددة في حالة حضور أكثر من محاور، إما بالوجود الفعلي أو بالاستدعاء، سواء كان هذا الاستدعاء يتم على مستوى القول أو على مستوى الشخصية. فالراوي في "الإمتاع والمؤانسة" وإن كان صاحب دور ثابت لا يتغير - حيث يمثل دور المجيب بدءاً من استجابته لأبي الوفاء المهندس في تسجيله المحاورات، ونهاية بإجابته عن تساؤلات الوزير "ابن سعدان" - فأجابته غالباً ما تستند إلى أقوال الآخرين وآرائهم التي يستدعيها، إما ليعارضها أو يتوارى خلفها. وتتبدل العلاقة بين السائل والمجيب في (المقابسات) بتتويجات متعددة، فيكون الراوي هو السائل^(٦) أو المجيب^(٧) أو يكون السائل شخصاً آخر غير الراوي^(٨)، وتتعدد الأسماء في هذه الحالة، وقد لا تتخذ أسماء السائلين أو

المجيبين^(٩). وفي كل الأحوال، فإن المحاوراة داخل "الإمتاع والمؤانسة"، و "المقابسات"، تبدو مركبة، لاحتوائها على أكثر من وجهة نظر وأكثر من صوت.

ومن المثير أن استجابة التوحيدي لأبي الوفاء المهندس تتم في إطار الرسالة، بحيث تصبح هي - أي الرسالة - الإطار العام الذي يحتوي المحاورات التي يعيد التوحيدي إنتاجها.

يقول موجهاً خطابه إلى أبي الوفاء المهندس:

"هذا وأنا أفعل ما طالبتني به من سرد جميع ذلك، إلا أن الخوض فيه على البديهة في هذه الساعة يشق ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض، فإن أذنت جمعته كله في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل، والحلو والمر، والطري والعاصي، والمحبوب والمكروه"^(١٠).

وفي بداية الجزء الثاني من (الإمتاع) كتب التوحيدي موجهاً الخطاب مرة أخرى إلى أبي الوفاء:

"أنا. أسألك ثانية عن طريق التوكيد، كما سألتك أولاً على طريق الاقتراح أن تكون هذه الرسالة مصنوعة عن عيون الحاسدين العيايين"^(١١).

ويعني ذلك أن عملية استرجاع المحاورات وكتابتها، وهي ما أسماه التوحيدي بـ "سرد" تمت داخل إطار أوسع هو الرسالة، وهذا بدوره يؤكد أهمية الرسالة بوصفها شكلاً يعتمد على خطاب الآخر في توليد الشكل القصصي، ويتجلى هذا

بشكل خاص في "الإمتاع والمؤانسة"، إذ تصبح الرسالة هي الشكل أو "الإطار" الخارجي الذي يقع داخله السرد، ويمثل "السرد" بدوره إطاراً خارجياً يحتوي داخله "المحاورة".

ومن المهم أن نلفت النظر إلى أن كتابة التوحيدي لمحاوراته قد تمت من خلال عملية استعادة أو استرجاع المناقشات الحقيقية التي دارت في مجلس الوزير ابن سعدان، أو التي تم الحكى عنها في هذه المجالس، أو من خلال استعادة المناقشات التي تمت في مجالس العلماء من أمثال أبي سليمان المنطقي "المقابسات".

واسترجاع أبي حيان للمناقشات في محاوراته المكتوبة يستدعي الحديث عن محاورات سقراط لأفلاطون، التي قامت على الآلية نفسها من حيث هي استعادة لمناقشات سقراط مع تلاميذه، ذلك أن كلاهما يتسم بالطابع الإبداعي الحر المجاوز للتسجيل الحرفي لهذه المناقشات. وقد اعتذر التوحيدي في بعض المواضع من محاوراته عن عدم استطاعته تسجيل أسماء كل المتحاورين أو عن عدم التزامه بالنقل الحرفي^(١٢).

وإذا كان هناك مجال آخر للمقارنة، فإن هناك منهجاً واحداً تستند إليه هذه المحاورات، وهو الكشف الحوارى عن الحقيقة، فضلاً عن وقوفها على أرضية سردية. وهنا تبدو أهمية الإشارة إلى معالجة "باختين" للمحاورات السقراطية لأفلاطون بوصفها "صنفاً أدبياً تحرر من قيود التاريخية المتعلقة بالذكريات واتسم بالطابع الإبداعي الحر"^(١٣). وتجدر

الإشارة إلى محاولة الإفادة من هذا التوجه في قراءة محاورات التوحيدي، دون الالتزام بحرفية المنهجية الباختينية، انطلاقاً من محاورات التوحيدي ذاتها وارتباطها بسياقها الثقافي الخاص.

ولعل أهم ما تتميز به محاورات التوحيدي عن محاورات سقراط لأفلاطون أن العلاقة بين السائل والمجيب لم تكن علاقة ثابتة، كما أشرنا سابقاً، حيث تتبدل أطراف هذه العلاقة وتتعدد، فالتوحيدي الراوي لا يكون هو السائل بشكل دائم، ولا يكون المجيب بشكل مستمر، إذ يتراوح دوره بين الراوي السائل والراوي المجيب أو مجرد الراوي الذي ينقل عن الآخرين.

ومن هنا فهو لا يأخذ سمات المعلم السقراطي الذي يستدرج تلاميذه للوصول إلى الحقيقة. ومع هذا فإن محاورات التوحيدي تصبح أداة معرفية وشكلاً تعبيرياً كاشفاً عن الحقيقة أو الفكرة التي يسعى إليها، لا سيما أن معنى المحاورة - عنده - يجلوز استيفاء الرد (الجواب) على السائل، أو استجابة المسؤول بتقديم الإجابة عن التساؤل المطروح، إلى نوع من التفاعل بين المخاطب والمتكلم. وهذا التفاعل يأخذ تجليات مختلفة: "المحادثة أو المذاكرة أو المناظرة أو المقابلة". وفي كل هذه الأحوال تحقق المحاورة الخصوبة العقلية والإضافة المعرفية، والمتعة النفسية والروحية، في آن. ويدعم ذلك أن أطراف المحاورة (محادثة أو مقابلة أو مذاكرة أو مناظرة) دائماً من العلماء والمفكرين.

وينسحب معنى المحاوره على ما يسميه التوحيدي
بالمحادثة، فيقول في (الإمتاع والمؤانسة) على لسان عمر بن
عبد العزيز:

"إن في المحادثة تلقيحاً للعقول وترويحاً للقلب وتسريحاً
للهم وتنقيحاً للأدب" (١٤)

كما يقول التوحيدي في معنى "مقابلة" على لسان أستاذه
أبي سليمان رداً على أحد تلامذته وقد قرظه بحمد الله على ما
يسديه إليهم من فوائد:

"بكم اقتبست، وبحجركم قدحت، و إلى ضوء ناركم
عشت، وإذا صفي ضمير الصديق للصديق، أضاء الحق
بينهما واشتمل الخير عليهما، وصار كل واحد منهما رداً
لصاحبه، وعوناً على قصده، وسبباً قوياً في نيل إرادته
ودرك بغيته، ولا عجب من هذا، فالنفوس تتقادح والعقول
تتلاقح والألسنة تتفتاح" (١٥)

فالمحاوره محادثة أو مقابلة تحقق الفائدة والمتعة معاً،
وتعمل على إذكاء العقل واستثارتة عبر هذا التفاعل العقلي
والنفسي واللغوي من أجل الوصول إلى الحقيقة. والإضافة
العقلية التي تحققها المحاوره لا تتم فقط عبر محاوره الصديق
للصديق، وإنما عبر الكلام مع الخصم بأشكال متعددة، يقول
التوحيدي:

"الكلام مع الخصم من المهارة والمناظرة والمذاكرة. فأما
المهارة فباب ينشأ من التنافس وإيثار الغلبة، وأما المذاكرة

فالمقصود بها طلب الفائدة، كالرأي المعروض على العقول المختلفة إلى أن يقع الاختيار عليه بعد الاتفاق، وأما المناظرة فمتوسطة بين المهاترة والمذاكرة، قد تفضي إلى المنافسة، وقد توجد بها الفائدة، وهي كالفكاهة بين العلماء»^(١٦).

يفرق التوحيدي بين مستويات التّحاور، ويقيم ثلاثة مستويات متراتبّة أدناها التّحاور الذي يهدف إلى المنافسة وتحقيق الغلبة (المهاترة)، وأعلاها التّحاور (المذاكرة) الذي يسعى إلى تحقيق الفائدة، إذ يناقش فيه الرأي (أو يعرض على العقول المختلفة) من وجهات نظر متعددة، إلى أن يتحقق الاتفاق عليه. وبين هذين المستويين مستوى متوسط هو (المناظرة)، وهو إما أن يحقق المنافسة أو الفائدة. وأهم ما تعبر عنه هذه النصوص للتوحيدي أنها تسجل - إلى حد ما - وعيه بأن المحاورّة (محادثة كانت أو مقابسة أو مناظرة أو مذاكرة أو حتى مهاترة) جاوزت الشكل المونولوجي في تقديم الحقيقة أو الفكرة، فاتسمت بطابع حوارى تجسد في عرض الرأي ونقيضه أو عرض الفكرة الواحدة من زوايا مختلفة متعددة، ومن هنا أتاحت المحاورّة المجال لحضور الغير وأفكاره. ومن هنا أيضاً كان انفتاح محاورات التوحيدي على تعددية الأجناس والإقوار بوجود أجناس أخرى غير العرب، وتوزيع الفضائل الإنسانية بينها، وكان الإقرار بتعددية أشكال الوعي بين المعرفة الدينية (الشرعية) والمعرفة الفلسفية، وتعددية الأنواع الأدبية بين شعر

ونثر. ولهذا يمكن القول، باختصار: إن "المحاورة" لدى التوحيدي جاءت وليدة للوعي المدني المنفتح الذي يقوم على التعدد والتنوع والاختلاف، والجمع بين الأنا والآخر في علاقات متكافئة.

وينبغي أن نضع في اعتبارنا أن التوحيدي كان يعيش فترة تغيرات اجتماعية وثقافية في الحواضر التي تنقل بينها، لا سيما في مدينة بغداد التي كانت تعج بالأجناس المختلفة والملل والطوائف، مما شكل مناخاً من التيارات والأفكار والآراء المتصارعة. ولا يخفى أيضاً أن جزءاً كبيراً من نشاط التوحيدي تركّز في الإسهام في جلسات النقاش التي كانت تجري في الدوائر الثقافية المتعددة، وهي جلسات لم تقتصر على مجالس ابن سعدان أو رجالات السلطة، بل جاوزتها إلى مجالس العلماء مثل مجلس أبي سليمان المنطقي، وهذه الدوائر كانت تعتمد في نشاطها الفكري والمعرفي على تبادل الآراء ومناقشتها. ومن هنا كان تناول التوحيدي الخاص لهذه الأفكار والتصورات وتجسيدها في المحاور عند الحوار الذي يقوم به أشخاص متعددون.

- ٣ -

غدت المحاورة فضاء يتسع لعرض الآراء المتعددة، أو لعرض الرأي ونقيضه من زوايا مختلفة، وبهذا تجاوزت الشكل المونولوجي في تقديم الحقيقة أو الفكرة. ساعد على ذلك الطبيعة الثنائية لإشكالات متقفي عصر التوحيدي، التي جسدتها

هذه المحاورات. غير أن طرح المحاورة للرأي والرأي الآخر لم يتخذ مظهراً واحداً، بل اتخذ مظاهر عدة، منها أن هذا الطرح كان يتم بشكل صريح لصالح الفكرة الواحدة بتغليب أحد الرأيين على نحو مباشر، ويتجسد هذا بوضوح في المحاورة التي دارت حول المفاضلة بين كتابة الحساب وكتابة البلاغة والإنشاء. فالرأي الأول يسعى إلى تمجيد كتابة الحساب فيما يؤديه هذا النوع من النشاط الإنساني من مهام نفعية مباشرة للدولة والسلطان، في حين ينتقص من شأن الإنشاء والبلاغة ومحترفيها من الكتاب بصفة عامة. أما الرأي الآخر، المضاد، فيقوم بتنفيذ هذا الرأي بجميع تفاصيله لحساب كتابة البلاغة والإنشاء، ومن الملاحظ أن التوحيدي يقوم بعرض وجهة النظر كاملة دفعة واحدة، وكذلك وجهة النظر المقابلة، ويتم هذا العرض على أرضية سردية، يجره إليها تساؤل الوزير في بداية المجلس:

"ولما عدت إليه في مجلس آخر، قال: سمعت صياحك اليوم في الدار مع ابن عبيد فقيم كنتما؟ قلت: كان يذكر أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليه أحوج، وهو بها أغنى، من كتابة البلاغة، والإنشاء والتحرير، فإذا الكتابة الأولى جد، والأخرى هزل؛ ألا ترى أن التشاؤم والتفسيق والكذب والخداع فيها أكثر؛ وليس كذلك الحساب والتحصيل والاستدراك والتفصيل. قال: وبعد هذا فتلك صناعة معروفة بالمبدأ موصولة بالغاية

وحاضرة الجدوى، سريعة المنفعة، والبلاغة زخرفة
وحيلة، وهي شبيهة بالسراب، كما أن الأخرى شبيهة
بالماء. قال: ومن خسارة البلاغة أن أصحابها يسترقعون
ويستحمقون^(١٧) وكان الكتاب قديماً في دور الخلفاء ومجالس
الوزراء يقولون: اللهم إنا نعوذ بك من رقاعة المنشئين،
وحماقة المعلمين، وركاكة النحويين ولو لم يكن من
صناعة الإنشاء إلا أن الملكة العريضة الواسعة يكتفي فيها
بمنشئ واحد، ولا يكتفي فيها بمائة كاتب حساب
وما زال أهل الحزم والتجارب يحثون أولادهم ومن لهم
بهم عناية على تعلم الحساب، ويقولون لهم "هو سلة
الخبز"^(١٧).

وعندما يسأله الوزير عن جوابه على ذلك الهجوم بقول:
"هذه ملحمة منكرة فما كان من الجواب؟"
يقول التوحيدي مصدراً كلامه بنتيجة الحوار، وما آل إليه
الخصم، قبل أن يعرض لتفاصيل وجهة النظر المقابلة:
"قلت: ما قام من مجلسه إلا بعد الذل والقماء، وهكذا
يكون حال من غاب القمر بالكلف، والشمس بالكسوف،
وانتحل الباطل، ونصر المبطل، وأبطل الحق وأرزي على
الحق"^(١٨).

ثم يقوم التوحيدي بعد ذلك بعرض وجهة النظر الأخرى
التي تعلو من شأن البلاغة والإنشاء والكتاب، ومن هنا يعتمد
هذا الرأي على بسط فوائد البلاغة والإنشاء واستيفائها، كما

يعتمد على تفنيد النواقص التي يلحقها الرأي الأول بالكتابة
والكتاب، من ذلك على سبيل المثال:

"وأما قولك: "إحدى الصناعتين هزل، والأخرى جد"
فبئس ما سولت لك نفسك على البلاغة، هي الجد، وهي
الجامعة لثمرات العقل، لأنها تحقق الحق، وتبطل
الباطل إلخ".

وأما قولك: "الإنشاء صناعة مجهولة المبدأ، والحساب معروف
المبدأ" فقد خرفت، لأن مبدأها من العقل، وممرها على اللفظ،
وقرارها في الخط". وأما قولك "إن أصحابها يسترقعون، فهذا
شنع من القول، ولو عرفت الصدق فيه لم تنبس به، ولم تنطق
بحرف منه، فإن فيه زراية على السلف الصالح والصدر الأول".
وأما قولك: "إن الملكة تكتفي بمنشئ واحد" فقد صدقت،
وذلك أن هذا الواحد في قوته يفي بآحاد كثيرة، وهؤلاء الآحاد
ليس في جميعهم وفاء بهذا الواحد، وهذا عليك لا لك^(١٩).

وعلى هذا فإن المحاوراة التي استوعبت الرأي والرأي
الآخر (النقيض)، وبعبارة أخرى، استوعبت وجهتي نظر
متعارضتين، صممت لتغليب الرأي الواحد على الآخر على
نحو صريح ودون موارد. ولعل من الملاحظ أن هذه
المحاوراة بين أبي حيان وابن عبيد الكاتب قد أنجزت داخل
المحاوراة الإطار بين أبي حيان والوزير ابن سعدان، وأن
المحاوراة الإطار قامت بدور في تأكيد الانتصار للرأي الواحد
على لسان الوزير وأبي حيان. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن

تقنية بناء محاوره داخل محاوره ستظل سمة غالبية في بناء محاورات التوحيد التي يمثل فيها دائماً حواراً مع الوزير في البداية المحاوره الإطار.

ويكرر الأمر نفسه في مناظرة السيرافي ومتى القنائي، التي سجلها التوحيد في الليلة الثامنة من ليالي "الإمتاع"، فتحمل المحاوره - المناظرة وجهتي نظر متقابلتين، غير أنها تبدأ وتنتهي لحساب الرأي الواحد وغلبة أحد المتحاورين. ويتم عرض هذه المحاوره أيضاً على أرضية سردية، كما هو الحال بالنسبة إلى المحاوره السابقة، فيقول التوحيد موجهاً حديثه إلى أبي الوفاء المهندس:

"ثم إنى أيها الشيخ ذكرت للوزير مناظرة جرت في مجلس الوزير أبي الفتح بن جعفر بن الفرات بين أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى واختصرتها، فقال لي: اكتب هذه المناظرة على التمام، فإن شيئاً يجري في ذلك المجلس النبیه بين هذين الشيخين بحضرة أولئك الأعلام ينبغي أن يغتنم سماعه، وتوعي فوائده.. فكتبت: حدثني أبو سعيد بلمع من هذه القصة. فأما علي بن عيسى الشيخ الصالح فإنه رواها مشروحة.

لما انعقد المجلس سنة ستة وعشرين وثلاثمائة، قال الوزير ابن الفرات للجماعة - وفيهم الخالدي وابن الأخشاد والكتبي وابن أبي بشر وابن رباح وابن كعب وأبو عمر وقدامة بن جعفر - ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متى

في حديث المنطق، فإنه يقول: لا سبيل إلى معرفة الحق من الباطل والصدق من الكذب والخير من الشر والحجة من الشبهة والشك من اليقين إلا بما حوينا من المنطق وملكناه من القيام به فأحجم القوم وأطرقوا.

قال ابن الفرات: والله إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه، وإنني لأعدكم في العلم بحاراً، وللدين وأهله أنصاراً، فرفع أبو سعيد السيرافي رأسه فقال: اعذر أيها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غير العلم المعروض في هذا المجلس على الأسعاص المصيخة والعيون المحدقة والعقول الحادة والألباب الناقدة، لأن هذا يستصحب الهيبة، والهيبة مكسرة، ويجتلب الحياء والحياء مغلبة، وليس البراز في معركة خاصة كالمصاع في بقعة عامة. فقال ابن الفرات: أنت لها يا أبا سعيد، فاعتذارك عن غيرك يوجب عليك الانتصار لنفسك (٢٠).

إن صياغة التوحيدي المحاورة - المناظرة تبدأ على هذا النحو المباشر بمصادرة الرأي الآخر على لسان الوزير ابن الفرات " إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه"، قبل أن تعرض لهذا الرأي. وقد مهد التوحيدي لهذه المصادرة قبيل أن يبدأ في سرد روايته، عندما أشار - في نهاية المحاورة التي افتتح بها حواراً مع الوزير في هذه الليلة الثامنة، حول وجهة نظر خاصة بابن يعيش في أمر المتفلسفة

والمناطق - إلى متى القنائي وقد هاجمه بوصفه واحداً ممن
يستأثرون بالمعرفة الفلسفية والمنطقية ويصعبون طريقها للناس
ضماناً للكسب والارتزاق بهذا الاستئثار:

"فإن متى كان يملئ ورقة بدرهم مقتدري وهو سكران لا
يعقل، ويتهمك، وعنده أنه في ربح، وهو من الأخسرين
أعمالاً، الأسفلين أحوالاً"^(٢١).

وتستمر عملية المصادرة بتتويجات أخرى، عبر تدخل
الوزير ابن الفرات في محاوراة أبي سعيد لأبي بشر متى
القنائي. كتب التوحيدي:

"فقال ابن الفرات: أيها الشيخ الموفق، أجبه بالبيان عن
مواقع "الواو" حتى تكون أشد في إفحامه"^(٢٢).

وفي موضع آخر يوجه الوزير كلامه إلى أبي سعيد
مشجعاً ومحرضاً على تبكيث الخصم:

"وقال ابن الفرات لأبي سعيد: تمم لنا كلامك في شرح
المسألة حتى تكون الفائدة ظاهرة لأهل المجلس،
والتبكيث عاملاً في نفس أبي بشر". كما يستحثه في موضع
ثان على إفحام متى: "سله يا أبا سعيد عن مسألة
أخرى، فإن هذا كلما توالى عليه بان انقطاعه، وانخفض
ارتفاعه، في المنطق الذي ينصره والحق الذي لا
يبصره"^(٢٣).

وفي نهاية المحاوراة يعقب ابن الفرات:

”عين الله عليك أيها الشيخ، فقد نديت أكباداً وأقررت
عيوناً وبيضت وجوهاً وحكت طرازاً لا يبليه الزمان، ولا
يتطرق إليه الحدثان“^(٢٤) .

يتبع التوحيدي هنا آلية مغايرة في عرض الرأي والرأي
الآخر، وهي آلية الهجوم والمبادأة وليس الدفاع، حيث تطرح
المسألة باقتراح استفزازي من الوزير، ثم يبدأ الحوار في إطار
الخصومة والمنافسة والمباهاة، وهي المعاني التي يؤكدتها معنى
المناظرة عند التوحيدي. من هنا فإن كلاً من وجهتي النظر لا
تعرض كاملة - كما هو الحال في المحاوراة السابقة - وإنما
يتم عرض وجهة النظر عبر الأسئلة المتوالية الموجهة إلى
الخصم، وقد بادر أبو سعيد السيرافي - انصياعاً لرغبة الوزير
- بتوجيه السؤال الأول إلى متى القنائي، ثم توالى الأسئلة.
كتب التوحيدي:

”ثم واجه متى فقال: حدثني عن المنطق ما تعني به؟ فإننا إذا
فهمنا مرادك فيه كان كلامنا معك في قبول صوابه ورد خطئه
على سنن مرضي وطريقة معروفة. قال متى: أعني به أنه آلة
من آلات الكلام: يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد
المعنى من صالحه، كالميزان. فقال أبو سعيد أخطأت لأن
صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب
المعروف، إذا كنا نتكلم بالعربية، وفاسد المعنى من صالحه
يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل. ودع هذا، إذا كان
المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها

وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها ، فمن أين يلزم الترك
والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضياً وحكماً
لهم عليهم ، ما شهد لهم به قبلوه وما أنكره رفضوه ، قال متى :
إنما لزم لأن المنطق بحث عن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة
وتصفح للخواطر السانحة والسوانح الهاجسة ، والناس في
المعقولات سواء ، ألا ترى أن أربعة وأربعة ثمانية سواء عند
جميع الأمم ، وكذلك ما أشبهه . قال أبو سعيد : لو كانت
المطلوبات بالعقل والمذكورات باللفظ ترجع مع شعبها المختلفة
وطرائقها المتباينة إلى هذه المرتبة البينة في أربعة وأربعة وأنهما
ثمانية ، زال الاختلاف وحضر الاتفاق ، ولكن ليس الأمر هكذا ،
ولقد موهت بهذا المثال ، ولكم عادة بمثل هذا التمويه ؛ ولكن
إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا
باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف ، أفليس قد لزم
الحاجة إلى معرفة اللغة ؟ قال : نعم . قال : أخطأت ، قل في هذا
الموضع : بلى . قال : بلى أنا أقلدك
في مثل هذا . قال : أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق ، إنما
تدعونا إلى تعلم اللغة اليونانية ، وأنت لا تعرف لغة يونان ،
فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تفي بها ، وقد عفت منذ زمان
طويل ، وباد أهلها ، وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون
بها . قال متى : يونان وإن بادت مع لغتها ، فإن الترجمة
حفظت الأغراض وأدت المعاني وأخلصت الحقائق^(٢٠) .

من الجلى أن المحاوره تعرض لشكلين مختلفين من أشكال المعرفة، المعرفة النحويه والمعرفة المنطقية، والمقارنة بينهما غير متكافئة، بل تبدو ظالمة، نظراً لخصوصية الأولى وعمومية الثانية، ومن هنا يعتمد المحاور الأول (أبو سعيد) في مناقشته على كثير من المغالطات والمماحكات العقلية التي تهدف إلى إرباك الآخر وإهانته وتحويله إلى مجرد تلميذ ينبغي أن يجيب عن الأسئلة الموجهة إليه بما يتفق مع قناعات السائل، أو ينبغي عليه أن يجيب عن أسئلة معلوماتية تخص قواعد النحو واللغة، تلك الأسئلة التي يوجهها إليه في القسم الثاني من المحاوره.

وتنتهي المحاوره بتحقيق الانتصار للنحو على المنطق، وهو انتصار للرؤية المحافظة المغلقة، وإن بدت ظاهرياً ذات صلة بالهوية والانتماء، وبعبارة أخرى، يمكن القول إن المحاوره هنا سخرت لخدمة الرأي الواحد المتعصب، وقد جاءت صياغة أقوال السيرافي الموجهة إلى متى مشحونة بالانفعال بما تتضمنه من اتهامات موجهة إلى الآخر، وأحكام تقويمية رادعة، في حين تبدو صياغة أقوال متى المحدودة جداً صياغة هادئة متعقبة. وفضلاً عما تلمح إليه هذه الصياغة من دلالات، فإنها وظفت أيضاً في إخضاع الحوار للفكرة الواحدة والرأي المتعصب.

ومما يثير الانتباه أن محاوره متى والسيرافي حول النحو والمنطق في "الإمتاع" تتخذ منحى مغايراً في "المقابسات"،

حين تتغير شخصيتا المتحاورين، ويأخذ الحوار بينهما طابعاً
آخر غير طابع المنافسة والتحدي وضرورة إفحام الآخر؛ ذلك
حين يصبح التوحيدي وأبو سليمان المنطقي فارسي الحوار.
يوجه أبو حيان التوحيدي سؤاله إلى أستاذه:

"إني أجد بين المنطق والنحو مناسبة غالبية ومشابهة
قريبة، وعلى ذلك فما الفرق بينهما، وهل يتعاونان
بالمناسبة؟ وهل يتفاوتان؟" (٢٦)

ولا يخفى أن السؤال الذي يطرحه الراوي / المحاور
يمهد لإمكان التوفيق بين النحو والمنطق، أو ما يمكن أن نسميه
بالمصالحة بين أصحاب النحو وأصحاب المنطق، وبعبارة
أخرى، يمهد طرح السؤال على هذا النحو من الصياغة لتقبل
وجهة النظر الأخرى بشيء من الرجاء وسعة الأفق، وإذا
تابعنا المحاورة وجدنا إجابة أبي سليمان تتضمن محاولة
التوفيق بين النحو والمنطق، وبعدها تتوالى أسئلة التوحيدي عن
النحو والمنطق وكيفية قيام أحدهما بالآخر، في حين تسعى
أجوبة أبي سليمان إلى تحقيق صيغة توفيقية عبر رصد التشابه
بينهما وإمكان إقامة التكامل بينهما. ومن خلال هذه المحاولة
التوفيقية يتم تحديد أهم ما يتسم به كل منهما من خصائص
ذاتية.

وعلى الرغم من هذا، فإن المحاورة تحقق انتصاراً
للمنطق على النحو، غير أن هذا الانتصار لا يتم في إطار
إخضاع المحاورة لخدمة الرأي المتعصب، يدعم هذا أن

المحاورة تفتح الباب لآراء أخرى يمكن أن تضاف إلى هذا
الرأى. يقول التوحيدي على لسان أبى سليمان قرب نهاية
المحاورة:

”والنحو يدخل المنطق، ولكن مرتباً له، والمنطق يدخل
النحو، لكن محققاً له، وقد يفهم بعض الأغراض وإن
عرى لفظ من النحو، ولا يفهم شئ منها إذا عرى من
العقل، فالعقل أشد انتظاماً للمنطق، والنحو أشد التزاماً
بالطبع، والنحو شكل سمعى، والمنطق شكل عقلى،
وشهادة النحو طباعية، وشهادة المنطق عقلية، وما يستعار
للنحو من المنطق أكثر مما يستعار من المنطق للنحو حتى
يصح ويستحكم“ (٢٧).

ولا يخفى هنا وضع أبى سليمان النحو فى مرتبة أدنى
لارتباطه بالطبع والحس ووضع المنطق فى مرتبة أعلى
لارتباطه بالعقل، والإعلاء من شأن العقل فى الفكر الفلسفى فى
الثقافة العربية القديمة أمر لا يحتاج إلى توضيح. إلا أن هذا
الانتصار للمنطق يترك هامشاً للرأى الآخر - كما سبق أن
أشرنا - عبر إمكان التوفيق بينهما، فضلاً عن ترك المجال
مفتوحاً للرأى بصفة عامة (٢٨).

ومن الملاحظ أن بعض محاورات التوحيدي تأخذ هذا
الشكل التوفيقى الذى يبدو فيه الميل لأحد الرايين، ويمكن أن
نلاحظ هذا فى المحاورة التى دارت حول المفاضلة بين الشعر
والنثر؛ حيث يقوم الراوى بذكر مزايا كل منهما على ألسنة

الآخرين، وتبدو كفة النثر أكثر رجحانا من كفة الشعر، كمّا وكيفاً (أى عدد المزايا ونوعيتها). وتبدو وجهة النظر المؤيدة للنثر فى تعارض تام مع وجهة النظر المؤيدة للشعر، فالأولى تعرض مزايا للنثر تسلبها الشعر، أو تثبت نواقضها له، وتتبع الآلية نفسها فى عرض وجهة النظر المؤيدة للشعر.

ووجهة النظر المؤيدة للنثر - والمنسوبة إلى أسماء عدة يصرح بها فى المحاوره - تكسبه سمات عليا، فتخلع عليه سمة القداسة لأن الكتب السماوية أنزلت بالنثر، وكلام الرسول جاء نثراً، وتكسب أشكاله - خطابه وكتابه - أدواراً تأسيسية بالنسبة إلى الدولة والسلطان، وتجعله وليد العقل، أشرف القوى الإنسانية المدركة، وإلى جانب هذا فهو متحرر من الضرورة وقيود الوزن والإيقاع الشعريين، مبرأ من التكلفة، مما يجعله أكثر اتساعاً من الشعر فى استيعابه أشكالاً متعددة من الكتابة... إلخ.

أما وجهة النظر المؤيدة للشعر، فتعتمد على أنه يستند إلى أنه فن معتمد راسخ، يعتمد على تفرعات مختلفة، وأنه يعتمد على الإيقاع والوزن اللذين يجعلانه يستخدم فى الغناء، وأنه قائم بذاته لا يفتقر إلى النثر، فى حين أن النثر يتحلى بالشعر ويفتقر إليه، وأنه يستخدم للاستدلال والاحتجاج وما أشبه. وعلى هذا النحو تقوم المفاضلة بين النثر والشعر فى "الإمتاع والمؤانسة"، كما تحمل وجهتا النظر أيضاً تقييماً للمكانة الاجتماعية لكل من أصحاب النثر من الكتاب والخطباء

وأصحاب الشعر من الشعراء^(٢٩). وهو تقييم يكشف عن تغليب النثر وأصحابه على الشعر وأربابه.

إلا أن استحضار التوحيدي رأى أبى سليمان المنطقي يكاد ينهى المحاوراة بإقامة صيغة توفيقية ترضى أصحاب وجهتى النظر المتعارضتين:

"قال أبو سليمان: المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحه النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث؛ وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو مجوج فإذا كان الأمر فى هذه الحال على ما وصفنا فللنثر فضيلته التى لا تنكر، وللنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يستر، لأن مناقب النثر فى مقابل مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابل مثالب النثر، والذى لا بد منه فيهما السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتلخيص"^(٣٠).

وعلى الرغم من هذه الصيغة التوفيقية التى يعرضها التوحيدي على لسان أبى سليمان، ومحاولة المساواة بين الشعر والنثر باعتبار معيار "جودة التأليف" هو الأساس فى المفاضلة والإقرار بأن لكل منهما فضائله ومثالبه - فإن ميلا إلى النثر يظل قائماً فى تقديمه النثر على الشعر فى سياق الكلام. وحين

يتوسع التوحيدي في عرض وجهة نظر أبي سليمان في المقابسات، نجد رأيه متضمناً لوجهتي النظر الموجودتين في (الإمتاع)، فيشتمل كلام أبي سليمان على مقارنة بين الشعر والنثر تتحدد فيها خصائص كل منهما وتكشف هذه المقارنة عن أفضلية النثر، كتب التوحيدي:

"قال أبو سليمان، وقد جرى كلام في النظم والنثر: النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب؛ والنثر أدل على العقل، لأن النثر من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس؛ ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا حظ للفظ عنده وإن كان متشوقاً معشوقاً، والدليل على أن المعنى مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة.." (٣١)

وينتهي كلام أبي سليمان في "المقابسات" بصيغة توفيقية يقرب فيها المسافة بين الشعر والنثر بالوقوف على السمات المشتركة بينهما، مؤكداً في الوقت نفسه التمايز الذي يحقق لكل منهما استقلاليتها. ومع هذا فإن صيغة المحاوراة قد أكدت حضور الرأي الآخر فلم تلغ وجوده ولم تتجاهله، لكنها قدمت إمكاناً للتفكير فيه بطرح رأى أو آراء أخرى تناقضه أو تتصلح معه، وإن كان هناك ميل إلى أحد هذه الآراء. وفي كل

الأحوال فتحت محاورات التوحيدي أفقا لإمكان تعايش أكثر من رأى حول الموضوع الواحد.

- ٤ -

وهناك صيغة أخرى للمحاورة التى يهيمن عليها الرأى الواحد، أو تكون موجهة بفكرة أحادية، فيتم عرض هذا الرأى بشكل غير مباشر عبر إيهام بعدم تملك هذا الرأى أو الحقيقة المتحاور حولها. ومن أهم الآليات التى تستند إليها عملية الإيهام تلك أن الأسئلة المطروحة فى المحاورة تكون مرتبة وفق خطة منظمة مقصودة، أو تصبح هى فى ذاتها وسائط مصممة للوصول إلى الفكرة أو الحقيقة التى يراد إثباتها. ويمكن أن نتلمس هذا فى محاورة ابن سعدان مع أبى حيان التوحيدي فى الليلة السادسة من ليالى "الإمتاع"، حول المفاضلة بين العرب والعجم، حيث يتبين لنا كيف تحقق هذا الإيهام من خلال التحايل فى وضع الأسئلة وصياغتها، وجعل الإجابة استدراجاً للسائل، وبناء محاورة داخل المحاورة لإعادة طرح السؤال ذاته بصيغة أخرى على لسان شخصية تم استدعاؤها - قصداً - من الماضى. يسأل ابن سعدان التوحيدي: "أفضل العرب على العجم أم العجم على العرب"؟ فيجيب التوحيدي:

"قلت: الأمم عند العلماء أربع؛ الروم والعرب وفارس والهند، وثلاث من هؤلاء عجم، وصعب أن يقال العرب وحدها أفضل من هؤلاء الثلاثة، مع جوامع مالها وتفارق

ما عندها. قال: إنما أريد بهذا الفرس، فقلت قبل أن أحكم بشئ من تلقاء نفسي أروى كلاما لابن المقفع وهو أصيل من الفرس عريق في العجم، مفضل بين أهل الفضل قال: هات على بركة الله وعونه.

قلت: قال شبيب بن شبة: إنا لوقوف في عرصة المبرد.. إذ طلع ابن المقفع فما فينا أحد إلا هش له وارتاح إلى مساءلته فقال: ما يفتكم على متون دوابكم من هذا الموضع فهل لكم في دار ابن برثن في ظل محدود ووافية من الشمس واستقبال من الشمال ونتمهد الأرض فإنها خير بساط وأوطؤه، ويسمع بعضنا من بعض، فهو أمد للمجلس وأدر للحديث، فسارعنا إلى ذلك ونزلنا عن دوابنا في دار ابن برثن نتنسم الشمال، إذ أقبل علينا ابن المقفع فقال: أي الأمم أعقل؟ فظننا أنه يريد الفرس، فقلنا فارس أعقل الأمم، نقصد مقاربته ونتوخى مصانعته. فقال: كلا ليس ذلك لها ولا فيها، هم قوم علموا فتعلموا ومثل لهم فامتثلوا واقتدوا ويؤدثوا بأمر فصاروا إلى اتباعه، ليس لهم استنباط ولا استخراج.

فقلنا له: الروم. فقال: ليس ذلك عندها، بل لهم أبدان أنيقة. وهم أصحاب بناء وهندسة، لا يعرفون سواهما، ولا يحسنون غيرهما، قلنا الصين. قال: أصحاب أثاث وصناعة، لا فكر لها ولا روية فرددنا الأمر إليه، قال: العرب، فتلاحظنا، وهمس بعضنا إلى بعض، فغاظه ذلك

منا، وامتنع لونه، ثم قال: كأنكم تظنون في مقاربتكم،
قوالله لوددت أن الأمر ليس لكم ولا فيكم، ولكن كرهت
إن فاتني الأمر أن يفوتني الصواب، ولكن لا أدعكم حتى
أبين لكم لم قلت ذلك، لأخرج من ظنة المداراة، وتوهم
المصانعة؛ إن العرب ليس لها أول تؤم ولا كتاب يدلها،
أهل بلد قفر، ووحشة من الإنس، احتاج كل واحد منهم
في وحدته إلى فكره ونظره وعقله، وعلموا أن معاشهم من
نبات الأرض فوسموا كل شئ باسمته ونسبوه إلى جنسه،
وعرفوا مصلحة ذلك في رطبه ويابسه، وأوقاته وأزمته
كل واحد منهم يصيب ذلك بعقله، ويستخرجه بفطنته
وفكرته، فلا يتعلمون ولا يتأديبون، بل نحائز مؤدبة،
وعقول عارفة؛ فلذلك قلت لكم: إنهم أعدل الأمم، لصحة
الفطرة، واعتدال البنية وصواب الفكر وذكاء الفهم^(٣٧).

تبدو إجابة التوحيدي- في بداية هذا النص- استدرجاً
لطرح السؤال المقصود، وهو حصر المفاضلة بين العرب
والفرس للإيهام بأن تفضيل العرب على الفرس ليس حقيقة
جاهزة مسلماً بها سلفاً (قبل أن أحكم بشئ من تلقاء نفسي
أروى كلاماً لابن المقفع). ومن هنا لا يقدم التوحيدي الإجابة
مباشرة، وإنما يلجأ إلى استدعاء شخصية إشكالية من
شخصيات الماضي (ابن المقفع)، وصاحب هذه الشخصية ليس
أصيلاً في عرويته لأنه فارسي الأصل، ولا مخلصاً في دينه،
لأنه متهم بالزندقة. ويقيم التوحيدي حواراً بين ابن المقفع وبين

عدد من أشراف العرب الذين لاقاهم في المربد، ويبدأ الحوار بطرح ابن المقفع للسؤال: (أى الأمم أعقل؟). وهنا تفتح محاوراة داخل المحاوراة الأصلية (الإطار) التى بدأت بسؤال ابن سعدان، ويصانعه القوم فيذكرون الفرس أولاً ثم بقية الأمم، حتى يتركوا له الأمر، فتجئ إجابته مدعمة بالأسباب مؤكدة أن العرب أفضل الأمم. ومن الملاحظ أن آلية الاستدراج التى اعتمدت عليها إجابة التوحيدى عن سؤال الوزير فى البدايات تتحقق أيضاً فى إجابة العرب الأشراف على تساؤل ابن المقفع، وذلك عبر التظاهر بالمصانعة، التى تنجح فى أن يبرز ابن المقفع نواقص الأمم الأخرى تمهيداً للحكم النهائى القاطع بأفضلية العرب المطلقة.

ومن آليات الإيهام فى هذه المحاوراة الطويلة للتوحيدى استمرار محاصرة الوزير ابن سعدان لأبى حيان بالسؤال ذاته، ليسمع وجهة نظره الخاصة، ويمكن أن نقول- بعبارة أخرى- إن التخطيط للحوار هنا وراء فكرة إجبار المناقش أو المحاور على الإفصاح عن رأيه والتعبير عن فكرته، وهذا فى حد ذاته يؤكد استمرارية آلية أخرى هى "المرواغة" التى يستند إليها التوحيدى منذ بداية المحاوراة بالإحالة على كلام ابن المقفع والتوارى خلفه. ويقول التوحيدى مسجلاً حوار الوزير معه عقب انتهاء حوار ابن المقفع والأشراف:

"قال: ما أحسن ما قال ابن المقفع! وما أحسن ما قصصته

وما أتيت به! هات الآن ما عندك من مسموع ومستنبط.

فقلت : إن كان ما قال هذا الرجل البارع في أدبه المقدم بعقله كافياً ، فالزيادة عليه فضل مستغنى عنه ، وإعقابه بما هو مثله لا فائدة فيه^(٣٣) .

وكما يعتمد التوحيدي على استدعاء أقوال الآخرين، تلك التي تؤيد فكرة أفضلية العرب على غيرهم من الأمم الأخرى، وتحقق مزيداً من الإقناع بها، فإنه يستدعي قول الخصم أيضاً تأكيداً لحرصه على استيعاب المحاوراة لآراء المختلفة والمتعارضة حول الموضوع الواحد واستكمالاً لعملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة الثابتة. يستدعي التوحيدي نصوصاً من كتاب للجهاني يسب فيه العرب ويتهمهم فيه بالبداءة وافتقار الفضائل البشرية.. إلخ. ويقوم التوحيدي بتنفيذ آراء الجهاني مستعيناً بالحجاج العقلي، ويستمر في ذلك مغلباً فكرة أفضلية العرب على غيرهم، على الرغم من بداوتهم مستعيناً بالمرويات والآيات القرآنية. وتتداخل أصوات أخرى تؤيد التوحيدي في الرد على مزاعم الجهاني وتنتهي المحاوراة بالانتصار للعرب على الفرس وغيرهم من الأمم الأخرى. غير أن تغليب الرأي الواحد هنا تم عبر "تحايلات" أو وسائل أدبية غير مباشرة أوهمت بعدم الإقرار بهذه الحقيقة في بداية المحاوراة، بل إن فكرة تفضيل العرب على الأمم الأخرى وضعت على خلفية أفكار الغير مما أوهم بتعددية الآراء والأصوات.

وتتخذ عملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة في المحاوراة وسائل أخرى، حيث يعرض الرأي الآخر المضاد

بشكل تفصيلي مباشر، وتبدو المسألة كأنها مطروحة للنقاش من أجل الوصول إلى الحقيقة أو الرأي الفصل، ففي إحدى "مقابسات" التوحيدي يطرح السؤال: "لم خلا علم النجوم من الفائدة والثمرة وليس علم من العلوم كذلك؟" (٣٤).

والعلوم المشار إليها في المحاوره هي الطب والنحو والفقه والشعر والحساب والبلاغة والهندسة، وهي تقوم بتحقيق منافع مادية محسوسة ومباشرة. ومن الملاحظ أن التوحيدي لم ينسب معظم الآراء التي قيلت في هذا التحوار إلى أصحابها، وقد اعتذر عن ذلك لالتباس الكلام بعضه ببعض وصعوبة تحديد نسبة الكلام إلى أصحابه. يقول التوحيدي:

"هذه مقابسة دارت في مجلس أبي سليمان محمد بن طاهر السجستاني، وعنده أبو زكريا الصيمري، والنوشجاني أبو الفتح، والعروضي أبو محمد المقدسي، والقومسي، وغلّام زحل، وكل واحد من هؤلاء إمام في شأنه، وفرد في صناعته؛ فاستخلصتها ورسمتها في هذا الموضع.. ولا أنسب فضلا إلى واحد منهم بعينه، لأن الكلام بينهم كان يلتف ويلتبس، وكانت المباحاة والمنافسة يدخلان فيه، ويظهران عليه؛ وينالان منه، وهذا من ذوى الطبائع المختلفة معروف، ومن أصحاب التنافس معتاد، ولو استتب القول بين سائل ومسئول لحكيت الحال مقرباً ومبتعداً ومصوباً ومصعداً؛ ولكن الأمر على ما عرفتكم، فكن عاذري عند خلل يمر الخ" (٣٥).

ومن أهم ما يلاحظ في نص التوحيدي إشارته المهمة لارتكاز المحاور- المقابلة على السؤال والجواب والاختلاف في الرأي والمنافسة والمباهاة، وهي معان سبق تأكيدها في نصوص سابقة للتوحيدي. ومن ثم سنجد عرض للرأي الأول الذي يتناول فوائد العلوم ونفعها ثم عدم جدوى علم النجوم، وبعد ذلك عرض للرأي المضاد، ويشرح في تفصيل ذلك وتبدو المسألة كأنها حوار مفتوح يقلب فيه الأمر من وجوه شتى، فتتوالى أصوات متعددة جهل أصحابها، وهي تتوزع بين التأييد والإدانة لهذا العلم. وتوهم المحاور في مجملها بتعددية، تتمثل في الجدل المتوالى بين أصحاب الآراء المتعارضة، الذي لجأ فيه بعض المتحاورين إلى الاستعانة ببعض الحيل البلاغية مثل التمثيل القصصي (الأليجوري) لتحقيق مزيد من الإمتاع لمحاورهم^(٣٦). إلا أن المحاور تنتهي إلى الرأي الواحد الذي يقره أبو سليمان المنطقي، وهو أقرب إلى الصيغة التوفيقية التي لا تنكر العلم ولا تستبعد النظر فيه مطلقاً، وإنما بالنسبة إلى فئة معينة من الناس غير المؤهلين لذلك. وعلى هذا تنتهي محاور التوحيدي بعد أن تشقق الكلام في وجوه مختلفة، على حد تعبيره، يقول التوحيدي في آخر مقابسته:

"قلت لأبي سليمان- في هذا الموضع-: حصل لنا في هذه المسألة جوابان: أحدهما زجر عن النظر في هذا العلم، على ما طال الشرح فيه، والآخر على هذه الفائدة التي تكاد الروح تطير منها طرباً عليها، فهل يجوز أن نعتقد

فساد الرأيين؟ فقال: الجوابان صحيحان، وذلك أن
ما هنا أنفساً خبيثة، وعقولا رديئة ومعارف خسيئة، لا
يجوز لأربابها أن ينشقوا ريح الحكمة، أو يتناولوا إلى
غرائب الفلسفة، فالنهي ورد من أجلهم، وهو حق والحال
هذه الحال، فأما النفوس التي قوتها الحكمة، وبلغتها
العلم، وعدتها الفضائل، وعقدتها الحقائق، وذخرها
الخيرات، وعمارتها المكارم وسمتها المعاني، فإن النهي لم
يتوجه إليها، والعيب لم يوقع عليها؛ كيف يكون ذلك
وقد بان بما تكرر القول فيه، أن فائدة هذا العلم أجل
فائدة، وثمرته أحلى ثمرة ونتيجته أشرف نتيجة..^(٣٧)

وتأخذ عملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة وفرضها
على الآخرين ملامح مختلفة في محاوراة من أهم محاورات
التوحيدي، نظراً لجدية موضوعها وخطورته بوصفه أحد
مآزق متقن ذلك العصر، وهو العلاقة بين الشريعة والفلسفة؛
هل يمكن المزج بينهما؟ وبعبارة أخرى، هل يمكن إقامة نوع
من التوفيق بينهما؟

لا تبدأ المحاوراة (الإطار) بالطرح المباشر للموضوع،
وإنما تبدأ بسؤال لغوي يوجهه الوزير ابن سعدان إلى
التوحيدي- الراوي، يخلص منه إلى استفسار عن شخص يدعى
زيد بن رفاعه، وعن نشاطه ومذهبه. وتستدعي المعلومات التي
تتضمنها إجابة التوحيدي عن سؤال الوزير ذكر علاقة هذه
الشخصية بجماعة إخوان الصفاء، وذكر هؤلاء يستدعي-

بدوره - ذكر أشهر رجالهم وفي مقدمتهم أبو سليمان البيسـتى الملقب بالمقدسى؛ كما يستدعى الإشارة إلى معتقدتهم ومشروعهم الفكرى القائم على المزاوجة بين الفلسفة اليونانية والشرعية، ومسوغات ذلك المشروع.

وبهذا يصبح السؤال عن زيد بن رفاعه استدراجاً للحديث عن هذه الجماعة وفكرها وطرحه للنقاش، حين يسأل الوزير أبا حيان عما إذا كان قد رأى رسائل إخوان الصفا؟.. فيجيب أبو حيان مصرحاً برأيه فى فكر هذه الجماعة، ثم تفتح المحاورـة الإطار (بين الوزير وأبى حيان) على محاورـة أخرى، حين يبدأ فى سرد وجهة نظر أبى سليمان المنطقى، بعدما عرض عليه بعض رسائلهم، وما كان من ردود أفعال لبعض تلاميذه. ووجهة نظر أبى سليمان المنطقى تنقـض محاولة إخوان الصفا فى التوفيق بين الفلسفة والشرعية واستحالة ذلك لاختلاف كل منهما منهجياً (اختلاف التسليم بالوحى النازل عن الاعتداد بالرأى والعقل). وبالإضافة إلى ما ينطوى عليه رد فعل أبى سليمان المنطقى - كما تقدمه المحاورـة - إزاء رسائل إخوان الصفا من هجوم على فكر هذه الجماعة، فإنه يحسم الفصل بين الشرعية والفلسفة معلياً من شأن الوحى والدين منتقـصاً من شأن العقل والفلسفة^(٣٨).

حتى يستكمل التوحيدى - الراوى عرض الرأى والرأى الآخر، يلجأ إلى قطع السرد بسؤال من الوزير، حتى يتم عرض وجهة النظر الأخرى بالتفصيل (جماعة إخوان الصفا)،

وذلك على لسان المقدسى، فبعد أن ينتهى من عرض وجهة نظر أبى سليمان التى يقدمها عبر اعتراضات واسبتيضاحات من تلاميذه وسامعيه، يسأله الوزير:

”أفما سمع شيئاً من هذا المقدسى؟ قلت: بلى قد أقيت إليه هذا، وما أشبهه بالزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، فى أوقات كثيرة بحضرة حمزة الوراق فى الوراقين، فسكت، وما رآنى أهلاً للجواب، لكن الحريرى غلام ابن طرارة هيجه يوماً فى الوراقين بمثل هذا الكلام، فاندفع فقال: الشريعة طب المرضى، والفلسفة طب الأصحاء“ (٣٩).

تصبح أسئلة الوزير وسيلة أساسية لاستدراج الراوى لاستحضار وجهات النظر المتقابلة عبر هذا السرد. وحين يعرض الراوى لوجهة نظر المقدسى فإنه يعرضها فى إطار استفزاز أحد الخصوم له، وتبدأ محاوره أخرى، يتم فيها إفحام المقدسى على يد هذا الخصم، بعدها يسأل الوزير مستوضحاً معرباً عن دهشته من موقف أبى سليمان المنطقى، ليستأنف الراوى سرد بقية محاوره أبى سليمان المنطقى مع تلاميذه، وفى هذا الجزء يعبر الراوى عن انتقاد مباشر لأبى سليمان الذى ينتهى كلامه بالحث على انتحال الدين والفلسفة معاً، رغم فصله الحاد بينهما.

وعلى هذا تتضمن المحاوره الإطار (بين الوزير وأبى حيان) داخلها أكثر من محاوره. الأولى بين أبى حيان وأبى

سليمان المنطقي، والثانية بين أبي سليمان المنطقي وتلاميذه وسامعيه، والثالثة بين المقدسي والحريري. واحتواء المحاوراة الإطار هذه المحاورات يتم بواسطة أسئلة الوزير لأبي حيان التي تستدرجه إلى الاستمرار في الحكى؛ بحيث تصبح وسيلة أساسية في تخلق المحاوراة بعد المحاوراة.

وبناء المحاوراة على هذا التحايل في التركيب ووضع الأسئلة تقف وراءه حقيقة مهمة، أريد تثبيتها والإلحاح عليها، وهي نقض فكر إخوان الصفا، وإدانة توجههم بشكل أساسي ولا يخفى هنا البعد السياسي الكامن وراء نبذ فكر هذه الجماعة التي كانت تحرص على جذب العامة وتثقيفهم بالمعارف العلمية وتزويدهم بمفاهيم جديدة مغايرة للمفاهيم الثابتة. كما يتضح من المحاوراة ذاتها، في كلام المقدسي^(٤٠) الذي يعد بياناً عن هذه الجماعة وفكرها وفي رد الحريري عليه. ويتجلى هذا البعد السياسي في الإدانة المباشرة التي تجئ على لسان الحريري (أحد خصوم إخوان الصفا في المحاوراة) في رده على المقدسي لبعض العلماء المتفلسفة ممن كان لهم صلة ببعض القرامطة^(٤١). كما يتجلى أيضاً في احتواء المحاوراة وحشدها لآراء المهاجمين - بدءاً من هجوم الراوى نفسه - لفكر إخوان الصفا القائم على المزج بين الشريعة والفلسفة؛ ذلك أن هؤلاء كانوا ينطلقون من موقع المعارضة للخلافة العباسية ولمفهوم الشريعة الذي تتأسس عليه الإيديولوجية الرسمية لدولة الخلافة، وكان العقل هو موجههم ورئيسهم، ومن هنا كان إنكارهم

المعجزات ورفضهم التقليد في الدين^(٤٢)، ومن هنا نفهم حدة
الحريرى على المقدسى في هذه المحاوره. كتب التوحيدى:

"ثم كر الحريرى كر المدل وعطف عطفه الواثق بالظفر،
فقال: يا أبا سليمان - يقصد أبا سليمان البيستى
(المقدسى)، من هذا الذى يقر منكم أن عصا موسى انقلبت
حية، وأن البحر انقلب، وأن يدا خرجت بيضاء من غير
سوء، وأن بشرا خلق من تراب، وأن آخر ولدته أنثى من
غير ذكر، وأن نارا مؤججة طرح فيها إنسان فصارت له
بردا وسلاما، وأن رجلا مات مائة عام ثم بعث فنظر إلى
طعامه وشرابه على حالهما لم يتغيرا وعلى هذا، إن
كنتم تدعون إلى شريعة من الشرائع التى فيها هذه الخوارق
والبدائع فاعترفوا بأن هذه كلها صحيحة ثابتة كائنه لا
ريب فيها ولا مرية، من غير تأويل ولا تدليس، ولا تعليل
ولا تلبيس، أعطونا خطكم بأن الطبائع تفعل هذا كله،
والمواد تواتى له، والله تعالى يقدر عليه، ودعوا التورية
والحيلة، والغيلة، والظاهر والباطن، فإن الفلسفة ليست
من جنس الشريعة، ولا الشريعة من فن الفلسفة"^(٤٣).

وإذا صح أن رسائل إخوان الصفا كانت تمثل البرنامج
التتقيفى لجماعات القرامطة^(٤٤) التى شكلت أقوى حركة
معارضة سياسية فى تاريخ الدولة العباسية، فإن تكريس هذه
المحاورة للهجوم على إخوان الصفا عبر مقولة استحالة الجمع
بين الدين والفلسفة، يؤكد البعد السياسى فى هذه المحاوره بشكل

عام، وفي موقف شخصية مثل أبي سليمان المنطقي الذي آثار دهشة الوزير/ ابن سعدان، والذي جعل أبا حيان/ الراوي يسميه بالتناقض.

لكن، على الرغم من قيام هذه المحاورة على تبنيها الرأي الواحد وامتلاكها هذه الحقيقة الثابتة، فإن صياغة التوحيدي لها على هذا النحو توهم بعدم تملك الحقيقة وبأنها غير مفروضة أو متبناة سلفاً، فضلاً عن أنها توهم بتعددية الأصوات، يعبر عنها هذا الخلاف المجسد والمشخص بواسطة أشخاص أحياء يتحاورون ويتخاصمون، لكل منهم تصوره الخاص ومعتقدده الذي يؤمن به وينافح عنه. وعلى هذا، فإن المحاورة بوصفها صنفاً أدبياً متميزاً لدى التوحيدي أتاحت إمكاناً لتجسيد الخلاف في الآراء والأفكار ووجهات النظر، بحيث يمكن أن نقول إنها الصنف أو الشكل الأدبي الملائم لعرض وجهات النظر المختلفة والمتعارضة، بغض النظر عن الاقتصار على الرأي الواحد أو التعصب له، ذلك أنها في كل الأحوال سمحت بنقل آراء الغير وأفكاره، وطرحتها للنقاش، وجعلتها للتحاور والجدل.

وفضلاً عن ذلك، فإن استيعاب المحاورة للآراء المختلفة والمتعارضة جعلها أقرب إلى أن تكون أداة معرفية كاشفة عن التحولات الاجتماعية والفكرية والثقافية التي كان يمر بها المجتمع العربي في تلك الحقبة من العصر الوسيط؛ حيث كان المجتمع العربي يشهد انفتاحاً عقلياً ومعرفياً على كل المعارف والأديان والمذاهب والفلسفات، واجتماعياً على جميع الأجناس

والشعوب. وكان الاختلاف فى هذا المجتمع أساسياً، ومن ثم كان هناك القلق الدائم الذى عبر عنه بالسؤال الذى لم يهتد إلى إجابة ناصعة، حتى مع هيمنة رأى الواحد. وقد جسدت محاورات التوحيدى هذا القلق عبر الاختلاف والجدل.

-٥-

من أهم السمات الأدبية لمحاورات التوحيدى أنها أنجزت على أرضية سردية؛ حيث مثل السرد إطاراً خارجياً يحتوى المحاور، وقد تبين مما سبق أن السرد كان يمهد لاسترجاع المحاور بدءاً من افتتاحية المحاور الإطارية - لا سيما فى "الإمتاع والمؤانسة" - التى كانت تعتمد على الحكى فضلاً عن أن هذا الحكى كان يمهد للانتقال من محاور إلى أخرى. وربما مثل السرد عنصراً داخل المحاور ذاتها، غير أن السمة السردية كان لها حضور أقوى فى بعض محاورات "الإمتاع والمؤانسة"، حيث ارتبط بمواقف خاصة بين أبى حيان - الراوى، والوزير؛ ذلك عندما يستند الحوار بينهما إلى مجموعة من الأخبار والمرويات ذات الطابع القصصى الذى يهدف إلى غاية أبعد من مجرد الحكى؛ مثل إسداء النصيحة أو العظة أو العبرة أو الإفادة من التجربة.. (٤٥).

ويتبين ذلك بوضوح عندما يسأل الوزير فى الليلة الثامنة والثلاثين عن خبر الفتنة التى حدثت فى بغداد (عام ثلاثمائة واثنين وستين هجرية)، ويطلب من أبى حيان أن يروى له ما حدث رغبة فى الإفادة من تجارب السابقين. كتب التوحيدى:

”قال: كيف خبرك في الفتنة التي عرضت وانتشرت، وتفاقت، وتعاطفت؟ فكان من الجواب: خبر من شهد أولها، وغرق في وسطها، ونجا في آخرها. قال: حدثني فإن في روايته وسامعه تبصرة وتعجبا، وزيادة في التجربة، وقد قيل: تجارب المتقدمين سرايا المتأخرين، كما يبصر فيها ما كان يتبصر بها فيما سيكون“..^(٤٦).

على هذا النحو تبدأ المحاورة الخاصة بأحداث هذه الفتنة في تلك الليلة الطويلة التي تشتمل على أكثر من محاورة، بعدها يبدأ سرد طويل لأحداث الفتنة وردود الأفعال المختلفة:

”كان أول هذه الحادثة الفظيعة البشعة التي حيرت العقول وولعت الألباب، وسافر عنها التوفيق، شئ كلا شئ وذاك أن الروم تهايجت على المسلمين، فسارت إلى نصيبين بجمع عظيم زائد على ما عهد على مر السنين، فخاف الناس بالموصل وما حولها، وأخذوا في الانحدار على رعب، وماج الناس بمدينة السلام واضطربوا، وتقسم هذا الموج والاضطراب بين الخاصة والعامة، ولما اشتعلت النائرة واشتعلت الثائرة، صاح الناس، النفير وإسلاماه، وإماماه وكان عز الدولة قد خرج من ذلك الأوان إلى الكوفة للصيد، ولأغراض غير ذلك؛ فاجتمع الناس عند الشيوخ والأمثال والوجوه والأشراف العلماء وقالوا: الله الله، انظروا في أمر الضعفاء وأحوال الفقراء واغضبوا لله ولدينه، فإن هذا الأمر

إذا تفاقم تعدى ضعفاءنا إلى أقويائنا اجتمع القوم
وتشاوروا وتفاوضوا وقلبوا الأمر، وشعبوا القول والتأم
لهم من ذلك أن تخرج طائفة وراء الأمير باختيار إلى
الكوفة وتلقاه وتعرفه ما قد شمل مدينة السلام من الاهتمام
وأن الخوف قد غلبهم، وأن الذعر قد ملكهم واتفق
جماعة على صريمة الرأي فى الحركة إلى الكوفة،
منهم ، وسارت الجماعة إلى الكوفة، ولحقت عز الدولة
فى التصيد، وانتظرتة فلما عاد قامت فى وجهه
واستأذنت فى الوصول إليه على خلوة وسكون بال، وقلة
شغل، فلم يلتفت إليهم، ولا عاج عليهم، وكان وافر الحظ
من سوء الأدب، قليل التحاشى من أهل الفضل والحكمة،
ثم قيل له : إن القوم وردوا فى مهم لا يجوز التغافل عنه،
والإمساك دونه، فأذن لهم بين المغرب والعتمة. فجلسوا
بحضرته كما اتفق من غير ترتيب، فقال : تكلّموا^(٤٧).

يمهد التوحيدي بهذا السرد التفصيلى للمحاورة التى تدور
فى مجلس الأمير، وهى محاورة تحوى خلافاً بين وجهات نظر
متعددة ومتعارضة، كل متحدث يقدم رؤيته الخاصة فى مواجهة
المحنة القائمة، وقد مهد السرد لعرض هذا الخلاف، كما مهد
أيضاً لعرض سلوك الأمير إزاء الجماعة الغاضبة المهمومة
بمحنة البلاد. وبعبارة أخرى، فإن الطريقة التى قدم بها السرد
شخصية الأمير (أو رسم بها هذه الشخصية) تقود إلى رد الفعل
الذى سيواجه به الأمير محاوريه، ونقصد هنا إشارة النص

السابق إلى خروج الأمير للصيد في الوقت الذي تواجه فيه البلاد هجوم الروم. ووصف النص الأمير بأنه وافر الحظ من سوء الأدب وقليل التحاشي من أهل الفضل والحكمة؛ فمثل هذا التقديم يمهد لرد الأمير على محاوريه، ولما سيوجهه على نحو خاص لأحد العلماء الذين حاوروه في هذا المجلس. كتب التوحيدي على لسان الأمير:

"وما أعجبني هذا التثريب من الصغير والكبير" .. وإنكم لتظنون أنكم مظلومون بسلطاني عليكم وولايتي لأموركم كلا..، والله لو لم تكونوا أشباهي لما وليتكم ؛ ولو خلا كل منا بعب نفسه لعلم أنه لا يسعه وعظ غيره، وتهجين سلطانه، أظن هذا الشيخ أبو بكر الرازي أنني غير عالم بنفاقه، ولا عارف بما يشتمل عليه من خيره وشره، يلقاني بوجه صلب، ولسان هدار يرى في نفسه أنه الحسن البصري يعظ الحجاج بن يوسف، أو واصل بن عطاء يأمر بالمعروف، أو ابن السعك يرهب الفجار؛ هذا قبيح، ولو سكت عن هذا لكان عيًّا وعجزاً..." (١٨)

وعلى هذا يسهم السرد في رسم شخصيات المحاورات، لأنه يمهد لظهورها متحدثّة، على الرغم من أن رسم معظم شخصيات المحاورات يتأسس على الحوار، بمعنى أن الطريقة التي تم بها بناء الشخصية كانت تعتمد على الحوار بالدرجة الأولى. وتآزر السرد مع الحوار هنا في بناء الشخصية المتحاورّة ينقلنا إلى سمة أدبية أخرى من أهم سمات

المحاورات في كتابة التوحيدى، وهى احتواؤها على البذرة الجنينية للشخصية القصصية التى كان لها دورها فى استزراع بعض الشخصيات القصصية فى أعمال لاحقة لبعض الأدباء القدماء.

ولعلنا فى غنى عن القول بأن الخلاف الذى سجلته محاورات التوحيدى بين رأى وآخر وفكرة وأخرى، له أهميته فى تجسيد مستويات متعددة من الصراع فى العصر الوسيط، وأن هذه الأفكار المتصارعة نقلتها المحاورات عبر شخصيات لها وجود تاريخى متعين. وليس الغرض من قولنا "لها وجود تاريخى متعين" هو إثبات تطابق هذه الشخصيات مع واقعها التاريخى، أو تحرى هذا الواقع، فبغض النظر عن مدى تطابقها مع واقعها من عدمه، فإنها مثلت أنماطاً من مثقفى ذلك العصر؛ فهناك نمط المثقف التقليدى المحافظ؛ ويندرج تحته اللغويون ومن لف لفهم، وهناك نمط المثقف غير التقليدى مثل العلماء والمناطقية والمتفلسفة والأطباء والمترجمين... إلخ. وقد تأسس بناء كل شخصية من هذه الشخصيات على الحوار؛ بمعنى أن الحوار الذى كان يدور بين شخصيات المحاورات، كان يكشف عن ذهنية كل منها، ويحدد هويتها، ويفصح عن سلوكها وأفعالها وتصرفاتها.

ومن المفيد أن نشير إلى أن التوحيدى فى الليالى الأولى من "الإمتاع والمؤانسة" قدم لمعظم شخصيات المحاورات. قدمها بناء على مخططة، أى عبر رغبة الوزير ابن سعدان فى

أن يعرفه بعدد كبير من العلماء. ومن المفيد أيضاً أن نضع في اعتبارنا أنه عرف بهذه الشخصيات من وجهة نظره. كتب التوحيدى على لسان الوزير مخاطباً الراوى:

"لم أطلب إليك أن تعرفهم بما هو معلوم الله منهم.... إنما أردت أن تذكر من كل واحد ما لاح منه لعينيك، وتجلي لبصيرتك، وصار له به صورة فى نفسك" (٢٩).

ومن هنا اهتم التوحيدى بالجوانب التى تعنيه فيهم، وبالتالى كان تركيزه على الصفات المعنوية، وبعض الطبائع لكل من هؤلاء، لا سيما ما يتعلق بالصفات العقلية والنشاط العلمى.

ومن أهم الشخصيات التى قدمها التوحيدى، على الإطلاق - وهى من أهم الشخصيات التى كان لها حضور بارز فى محاوراته أيضاً - أبو سليمان المنطقى السجستانى الذى كان يمثل مرجعية أساسية له؛ سواء كان بحضوره شخصياً، أو من خلال استحضار أقواله التى كان يسترجعها. ومن ثم، فإن سؤال ابن سعدان عن أبى سليمان المنطقى فى الليلة الثانية من ليالى "الإمتاع"، فضلاً عن إجابة التوحيدى عن هذا السؤال، أمر له دلالته، لأنه يمثل خلفية مهمة لهذه الشخصية، بالإضافة إلى أن هذه الإجابة كانت تتحسس بعض الجوانب الإنسانية فيها (الوصف الجسدى، الوضعية الاجتماعية) فتحيلها إلى شخصية إنسانية ذات أبعاد مختلفة، وليست فقط مجرد لسان ناطق بالأفكار. يقول التوحيدى على لسان الراوى:

”ثم حضرت ليلة أخرى، فقال: أول ما أسألك عنه حديث أبي سليمان المنطقي كيف كان كلامه فينا، وكيف كان رضاه عنا ورجاؤه بنا، فقد بلغني أنك جاره ومعاشره، ولصيقه وملازمه وقافي خطوه وأثره، وحافظ غاية خبره.

فقلت: والله أيها الوزير ما أعرف اليوم ببغداد... إنساناً أشكر لك وأحسن ثناء عليك، وأذهب في طريق العبودية معك، منه؛ ولقد سكر الآذان وملاً البقاع بالدعاء الصالح... وقد عمل رسالة في وصفك ذكر فيها ما آتاك الله وفضلك به من شرف أعراقك وكرم أخلاقك وعلو همتك.. وهي تصل إلى مجلسكم في غد أو بعده... فإنك نعتت روحه وكان خفت، وبصرته وكان عشي؛....، بالرسم الذي وصل إليه لأنه كان قنط منه وهو قنوط... فلما وصل إليه ذلك الرسم.... وحاجته ماسة إلى رغيغ، وحوله وقوته قد عجزا عن أجرة مسكنه، وعن وجه غدائه وعشائه عاش.

ومما زاد في حديث الرسم أنه وصل إليه مع العذر الجميل، والوعد العريض الطويل، ولو رأيته وهو يترقل... لعجبت. فقال: سررتني لسروره بما كان مني، وإن عشت كفت الزمان عن ضيمه، وفللت عنه حد نابه، ولولا الضمانة مانعة عن نفسه، ومتمنع معها بنفسه، لغشى هذا

المجلس فيكم فاستأنس وآتس، ولكنه على حال لا محتمل
له عليها، ولا صبر عليه معها" (٥٠).

إن شخصية أبي سليمان المنطقي هي الشخصية الوحيدة
التي يقدمها التوحيدى بهذا التعاطف الشديد. وكلام الوزير
والتوحيدى فى النص السابق يكشف عن فقر الرجل وشدة
احتياجه، كما يظهر كلام الوزير السبب فى عزله وعدم تمكنه
من حضور مجلسه مثل غيره من العلماء. وحتى يتحقق
التعاطف بشكل أكبر يردف هذا الحوار بسؤال الوزير عن
الآبيات الشعرية التى تشير إلى عيوب أبي سليمان الجسدية
المنفرة:

"أتحفظ ما قال البديهي فيه؟ قلت: نعم،: أنشد فيه،
فرويت:

أبو سليمان عالم فطن	ما هو فى علمه بمنتقص
لكن تطيرت عند رؤيته	من عور موحش ومن برص
وبابنه مثل ما بوالده	وهذه قصة من القصص
فقال: قاتله الله، فلقد أوجع وبالع، ولم يحفظ ذمام	
العلم، ولم يقض حق الفتوة" (٥١).	

لقد اعتمد التوحيدى - باختصار - على مدخل إنسانى فى
تقديم شخصية أبي سليمان، بعده يسأل الوزير عن مكانته
العلمية بين أقرانه: "ابن زرعة، وابن الخمار، وابن السمع،
ومسكويه... إلخ" (٥٢). وسؤال الوزير له أهميته لأنه يصنف
الرجل تصنيفاً خاصاً، فيضعه مع فئة خاصة من مثقفى ذلك

العصر غير النمطيين (المحافظين)، من العلماء والمناطقية والفلاسفة والمترجمين. وإلحاق التوحيدى على التعبير عن امتنان أبى سليمان للوزير يعنى أن الرجل لولا عاهته لكان واحداً من مجالسى الوزير ومحادثيه مثل غيره من العلماء.

هذا هو التقديم المباشر لشخصية أبى سليمان المنطقى السجستانى الذى قام به التوحيدى بواسطة الحوار بينه وبين الوزير. وهو تقديم يتم على أساس من التعاطف والإعجاب والاعتداد والاعتراف - أيضاً - بأستاذية العالم وفضله. يقول التوحيدى مبرزاً مكانته وسط أنداده من العلماء:

"أما شيخنا أبو سليمان فإنه أدقهم نظراً، وأقهرهم غوصاً،
وأصفاهم فكراً، وأظفرهم بالدرر، وأوقعهم على الغرر....
إلخ" (٥٣)

أما حضور أبى سليمان المنطقى فى المحاورات؛ فهو حضور يجسد فى مجمله صورة المثقف العقلانى المستنير الذى يؤمن بالعلم والعقل، لكنه يؤثر المصالحة بين النقل والعقل، والموروث والوافد، ويؤمن بتعايش الأفكار والتصورات المتعارضة معاً، ويتجنب الصدام بينهما. ومن هنا، تغلب الصيغة التوفيقية على رؤية هذه الشخصية ومواقفها، ويتضح هذا فى محاورات المفاضلة بين الشعر والنثر والنحو والمنطق، فعلى الرغم من تمجيد هذه الشخصية للعقل وإعلائها له، ولأى نشاط إنسانى يصدر عنه. فهى تسعى إلى التوفيق بين الشعر والنثر مثلاً وتلمس الخصائص والمزايا التى ينفرد بها كل

منهما، والإقرار بأن لكل منهما مثالبه ومناقبه، ومحاولة الوقوف عند ما يشترك فيه الاثنان. ويتكرر الموقف الوسطى نفسه لهذه الشخصية في المفاضلة بين النحو والمنطق، حيث تتحرى البحث عن إمكان التوافق والتشابه والتواصل بينهما، رغم إدراكها الاختلاف الجذري الواقع بينهما.

وعلى الرغم من أن موقف هذه الشخصية في المحاورة التي تعرض لإمكان التوفيق بين الشريعة والفلسفة، حيث ترفض هذه الصيغة التوفيقية بينهما، فإنها ترى إمكان تعايش الاثنين معا (الشريعة والفلسفة) بوصفهما طريقين متميزين من طرق المعرفة، أولهما يعتمد على التسليم الغيبي بالحقيقة المطلقة، والآخر يعتمد على الاستدلال العقلي.

لقد قدمت صياغة التوحيدى لحوار هذه الشخصية نموذجا للعالم واسع الأفق، الذى يؤمن بتعددية الإبداع وطرق المعرفة وأشكالها، ولا يتعصب للرأى الواحد، ويسعى إلى تحقيق صيغة توفيقية تسمح بوجود الآخر وتحقق التوافق دون الصدام.

وفى المقابل قدمت المحاورات نمطا آخر للشخصية الضد، أى شخصية العالم المحافظ المتشدد الذى يتعصب لرأيه، ويحتقر الرأى الآخر، ويزدرية تحت دعوى الاعتزاز بالذات أو الموروث أو الاستناد إلى الفطرة السليمة والموهبة الإلهية. ويصل اعتداد هذه الشخصية برأيا وصحته إلى حد معاداة العلم والتباهى بالجهل، وقد تحقق وجودها فى أسماء، لأصحابها وجود فعلى مثل أبى سعيد السيرافى والحريرى من

علماء ذلك العصر . ومن المهم أن نؤكد أن لهذه الواقعية فى اختيار الأسماء دلالتها فى أن تصبح الشخصية المتحاورة شخصية إنسانية لها معالم وملامح واضحة، وليست مجرد وسيط لنقل الفكرة.

ويتحدد الجانب الأدبى فى رسم شخصية، مثل شخصية أبى سعيد السيرافى، فى لجوء الراوى إلى المبالغة الشديدة فى تضخيم المكانة العلمية التى تتمتع بها، وفى اعتماده على مجموعة من الأخبار^(٥٤) التى تشير إلى أهميته بوصفه عالماً من علماء العربية الذين ينتمون إلى الثقافة العربية التقليدية بمكوناتها من لغة وشعر وأمثال وحديث وفقه ... إلخ . وتخلع عليه هذه الروايات ألقاباً عدة تدعم هذه المكانة وتزوده بصلاحيات لها أهميتها فى تبرير الطريقة التى يتحاور بها مع الآخر، من هذه الألقاب : شيخ الإسلام، الإمام، الشيخ الجليل، الشيخ الفرد . وفى الوقت نفسه تتمتع هذه الشخصية بقدر كبير من التقوى والصلاح "يصوم الدهر ولا يصلى إلا فى الجماعة، يقيم على مذهب أبى حنيفة، .. ويتأله ويتخرج"^(٥٥)

على هذا النحو يتم رسم شخصية أبى سعيد فى سياق التعريف به وتحديد مكانته بالنسبة إلى أقرانه من العلماء استجابة لرغبة ابن سعدان، وفق مخطط الراوى الذى يقوم باستحضار كم كبير ومتوال من الأخبار عن أبى سعيد، والذى يحرص على استكمال جوانب الشخصية علماً وخلقاً وسلوكاً، وكان قد أشار إلى بعض معالمها الجسدية فى بداية تقديمه لها.

وهذا التقديم يؤكد سلوك الشخصية وتصرفها تجاه من تحاوره في المحاوره / المناظرة التي تمت بينها وبين متى القنائي. وبعبارة أخرى يبدو هذا التقديم متساوياً مع ما يكشف عنه حوار هذه الشخصية، كما قدمه الراوى، مع الآخر النقيض، إذ إن كلام أبى سعيد مع محاوره يؤكد أنه المالك الوحيد للحقيقة الصائبة التي لا تناقش ولا تعارض، وأنه وحده له حق السؤال وحق الوصاية وحق الاتهام. ويبدو ذلك فى بداية كل فقرة يخاطب فيها خصمه، التي تفتتح بالفعل "أخطأت" كما يبدو فى المبادرة بالاتهام بالجهل والخداع والغفلة. ويغلب على حوار أبى سعيد السمة الانفعالية واللجوء إلى الشعر أحياناً فى محادثته مع متى القنائي، فحين يشير متى إلى أن اليونان أكثر الأمم عناية بالحكمة والبحث عن ظاهر العالم وباطنه، وأن بفضلهم ظهر ما ظهر من أنواع العلم وأصناف الصنائع، وأن هذا لم يتحقق لغيرهم، يقول أبو سعيد السيرافى :

"أخطأت ، وتعصبت ، وملت مع الهوى فإن علم العالم مبثوث فى

العالم بين جميع من فى العالم، ولهذا قال القائل :

العلم فى العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث

وكذلك الصناعات مفضوضة على جميع من على جدد الأرض" (٥٦).

وكما تبدو هذه الشخصية انفعالية فى لغتها، فإن هذه

السمة تتسحب على حركتها الجسدية أثناء حوارها مع الآخر (٥٧). وهو ما تحرص صياغة التوحيدى على ذكره

لتحقيق مزيد من التدقيق والاهتمام بالتفاصيل ، التي تحقق

الإثارة للسامع.

ومن أهم السمات التي يكشف عنها الحوار في هذه الشخصية سمة التباهي بالجهل ومعاداة العلم. يقول أبو سعيد مهاجمًا المنطق، موجهًا حديثه لأبي بشر متى :

"إنما بودكم أن تشغلوا جاهلا وتستذلوا عزيزا؟
وغايتكم أن تهولوا بالجنس والنوع والخاصة
والفصل والعرض والشخص، وتقولوا : الهلية
والأينية والماهية .. وهذه كلها خرافات وترهات،
ومغالق ، وشبكات، ومن جاد عقله وحسن تمييزه
ولطف نظره وتقرب رأيه، وأنارت نفسه، استغنى
عن هذا كله بعون الله وفضله ، وجودة العقل
وحسن التمييز ولطف النظر وثقوب الرأي وإنارة
النفس من منائح الله الهنيئة، ومواهبه السنية،
يختص بها من يشاء من عباده وما أعرف
لاستطالتكم بالمنطق وجهها ... " (٥٨)

وسمة التباهي بالجهل ومعاداة أى إمكان للارتقاء بالعقل
سمة ثابتة في هذا النمط من الشخصية المحافظة التي تملك
اليقين الدائم ، يكشف عنها حوار شخصية أخرى من شخصيات
المحاورات (شخصية الحريري في محاوراة الشريعة والفلسفة
في الليلة السابعة عشرة من ليالى "الإمتاع". وهذه الشخصية
ليست إلا تنويعا على شخصية أبي سعيد، إن لم تكن وجهًا آخر
من وجوهها.

يقول الحريرى مخاطباً المقدسى (المتحدث باسم إخوان الصفا فى المحاوره) :

"أفتقول إن الفلسفة أباحث لكل طائفة من هذه الطوائف أن تدين بذلك الدين الذى نشأت عليه؟ ودع هذا ليخاطب غيرك، فإنك من أهل الإسلام بالهدى والجبله والمنشأ والوراثه، فما بالنال نرى واحداً منكم يقوم بأركان الدين؟... وأين كان الصدر الأول من الفلسفة؟ أعنى الصحابة، وأين كان التابعون منها؟ ولم خفى هذا الأمر العظيم - مع ما فيه من النور والنعيم - على الجماعة الأولى والثانية والثالثة إلى يومنا هذا، وفيهم الفقهاء والزهاد والعباد وأصحاب الورع والتقوى، والناظرون فى الدقيق ودقيق الدقيق وكل ما عاد بخير عاجل وثواب أجل، هيهات لقد أسررتهم الحسوفى الارتغاء واستقيتم بلا دلو ولا رشاء ودلتم على فسولتكم وضعف منتكم" (٥٩)

ولو تتبعنا الحوار بين شخصية أبى سعيد وبين شخصية متى القنائى، وبين الحريرى، والمقدسى، لتبين لنا إلى أى حد يمكن أن يكشف الحوار عن التوازى بين شخصيتى أبى سعيد والحريرى، حيث تمثل كل منهما تلك الشخصية المحافظة المتشددة المغلقة التى تخشى الآخر فتباغته بالهجوم والاتهام. كما يكشف الحوار أيضاً عن التوازى بين شخصيتى متى والمقدسى، وهما تمثلان نمطا معارضا للنمط الأول، حيث الشخصية العقلانية الراشدة المدركة لهذا التعارض، التى

تستشعر - في الوقت نفسه - العجز واليأس في إمكان التواصل مع الآخر. ومحاورات التوحيدى قائمة على أساس من هذا الوعى الشديد بالتعارض القائم بين هذين النمطين. فليس من قبيل المصادفة أن ينسب التوحيدى عبارة مثل : "العاقل يضل عقله عند محاوراة الأحمق" إلى أحد الفلاسفة، ثم يزكى هذه العبارة بتعليق ينسبه إلى أبى سليمان:

"هذا صحيح، ومثاله أن العاقل إذا خاطب العاقل فهم، وإن اختلفت مرتبتاهما فى العقل، فإنهما يرجعان إلى سنح العقل، وليس كذلك العاقل إذا خاطب الأحمق، فإنهما ضدان، والضح يهرب من الضد" (٦٠)

فمثل هذا الوعى يبرر صياغة حوار متى القنائى بهذه العبارات الموجزة والمحدودة التى تتم عن عجز صاحبها فى مواجهة الآخر وقلة حيلته إزاء تسلطه الفكرى. كما يبرر أيضاً رد المقدسى على الحريرى حين أسقط فى يده، ولم يستطع مواصلة الحوار معه. قال المقدسى : "الناس أعداء ماجهلوا، ونشر الحكمة فى غير أهلها يورث العداوة، ويطرح الشحناء ويقدم زندق الفتنة" (٦١). وربما اتضح لنا أيضاً - فيما سبق - الوعى بتصنيف شخصيات المحاورات وفق هذا التعارض، حيث تم تصنيف شخصية أبى سليمان ضمن زمرة العلماء العقلانيين، فى حين تم تصنيف أبى سعيد السيرافى ضمن زمرة اللغويين. وفى كل الأحوال كان لهذا التعارض دوره فى استزراع نمطين من الشخصية القصصية؛ ذلك أن شخصيات

المحاورات فيها البعد الإنساني عبر الوصف الخارجى للشخصية (الحسدى أحيانا)، أو كما تحقق عبر حوارها الذى كشف بدوره عن انفعالها وحركتها وطريقة سلوكها وتفكيرها. ولهذا لم تكن شخصيات المحاورات مجرد وسائط لنقل الأفكار، وإنما كانت شخصيات تنبض بالحياة إلى حد ما.

ولعلنا - فى هذا السياق - يمكن أن نقول إن الشخصية المحافظة التى تنتمى إلى الثقافة التقليدية كما رسمتها المحاورات كانت بمثابة بذرة التكوين لشخصية قصصية خيالية مثل شخصية ابن القارح فى "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى (ق ٥هـ) التى قدمها بوصفها نموذجاً للعالم المحافظ المتشدد دينياً وفكرياً وفنياً، الذى يبدو فى حقيقته متعالماً مدعيًا العلم والتقوى والصلاح، ومتسلطاً يهدف إلى فرض هيئته وهيمنته على الآخرين بناء على ذلك الادعاء.

وفى تصورى - أيضاً - أن شخصية مثل شخصية "أنف الناقة" التى قدمها ابن شهيد الأندلسى (ق ٥ هـ) فى "رسالة التوابع والزوابع" بوصفها شيطان أبى القاسم الإفليلى، وهو عالم لغوى كان معاصراً لابن شهيد، هذه الشخصية تعد تنويعاً أخرى على الشخصية المحافظة فى المحاورات؛ ذلك أن ابن شهيد قدم شخصية "أنف الناقة" قصصياً بوصفها صوتاً من أصوات السلطة النقدية الجامدة المرتكزة على معايير شكلية ثابتة وعاجزة عن تقدير أى إنجاز يحققه الإبداع الأصيل.

وتبقى شخصية الراوى، وهى شخصية رئيسية من أهم

شخصيات المحاورات، ذلك أن حضورها دائم وبه يتحقق وجود المحاوره، سواء في "الإمتاع" أو في "المقابسات". وهذه الشخصية هي التي تقوم بدور الوسيط الذي ينقل أو يحكى ما شاهده أو عاينه أو سمع عنه. ولا يبدو الراوى محاوراً رئيسياً مشاركاً في عملية الحوار بقدر ما يبدو شخصاً متأهباً لتحقيق الاستجابة حين يوجه إليه السؤال. وبعبارة أخرى تبدو المحاورات هذه الشخصية في أغلب الأحيان كأنها شخصية غير فاعلة بمعنى أنها دائماً طوع رغبة الآخر الذي يحركها بالسؤال أو يستدرجها إلى الحديث، وكأن دورها يقتصر على الاستجابة وفاعليتها تتضح في مدى تحقيق هذه الاستجابة. وبوجه عام تبدو هذه الشخصية شخصية محاوره في حدود ضيقة لاسيما في "الإمتاع والمؤانسة"، أما في "المقابسات" فتبدو أكثر مشاركة في الحوار بالنقاش أو التعقيب. وفي كل الأحوال فإن دور الرواية والنقل هو الدور الأكثر بروزاً وهو الذي تحرص الشخصية نفسها على تأكيده.

ومن هنا فإن المظهر الخارجى لهذه الشخصية يجعلها شخصية موضوعية محايدة، حين تنقل حواراً لا تكون طرفاً فيه، أو حين تتحول إلى شخصية مراوغة تتوارى خلف آراء الآخرين أو الأخبار أو الحكايات التي ترويها، فيصبح حوارها مضمناً، لاسيما حين تكون في مواجهة مباشرة مع الوزير / ابن سعدان. وقد بدا هذا واضحاً في المحاوره الخاصة بالمفاضلة بين العرب والعجم، كذلك في المحاوره التي يفتتح

بها الليلة الرابعة والثلاثين. حين يطلب منه الوزير الراى فى كيفية مواجهة العامة التى لا تكف عن الخوض فى أموره وشئونه الخاصة. سيعتمد الراوى على آراء الغير وحكاياته وبعض المرويات ذات الطبيعة القصصية الأليجورية، يكنى بها عن وجهة نظره، ويفتح بها لمحاوره أفقا للتأمل وإعادة النظر واتخاذا لعبرة، دون أن يصرح برأى خاص به. ولا تبدو هذه الشخصية صاحبة رأى قاطع أو محدد فى موضوع ما إلا فى حوار الأنداد، كما يتحقق على سبيل المثال فى المحاورة الخاصة بالمفاضلة بين الكتابة والحساب.

وتواجه شخصية الراوى صراعاً بين الراوى الشفاهى والراوى الكاتب، ويبدو هذا واضحاً فى صياغة المحاورة؛ حيث تستند هذه الشخصية فى روايتها إلى تقنيات ترتد إلى تقاليد الرواية الشفوية، ويرتد معنى الراوى فى هذه الحالة إلى المعنى التراثى للراوى، ويتحقق هذا بشكل واضح فى "المقابسات" وفى محاورات "الإمتاع". ومن أهم هذه التقنيات الاهتمام بإسناد الخبر إلى قائله أو إرجاعه إلى مصدره الأصلي لإثبات موثوقيته وتحقيق مصداقه بهدف الوصول إلى الإقناع والتأثير. من هنا سنجد الراوى الذى يتكلم بضمير المتكلم دائماً يفتتح المحاورة المقابلة بقوله، سمعت أبا سليمان أو سمعت النوشجاني أو أبا القاسم .. إلخ، أو قوله : حدثنى فلان، ويستخدم الطريقة نفسها فى إسناد الحديث إلى قائله فى "الإمتاع"، كقوله : حدثنى أبو سليمان ، أو حدثنى أبو

على الحسن، أو "حدثني أبو سعيد بلمع من هذه القصة .. أما على بن عيسى فإنه رواها مشروحة". وربما يشير إلى الراوى الأصلي للخبر، كما هو الحال فيما حكاه عن ابن المقفع فى محاوراة المفاضلة بين العرب والعجم، حيث يصدر روايته بقوله: "قال شبيب بن شبه".

ويتضح الصراع بين الراوى الشفاهى والراوى الكاتب فى العبارة التى كتبها بعد انتهائه من كتابة مناظرة السيرافى ومتى القنائى :

"هذا آخر ما كتبت عن عيسى بن على الرمانى الشيخ الصالح

ياملائه، وكان أبو سعيد قد روى لعا من هذه القصة" (٦١)

حيث تمثل هذه العبارة النقلة بين الشفاهى والمكتوب ، فهى تفيد انتهاء النص الذى سمعه الراوى شفاهاً من "على بن عيسى" ثم سجله كتابة - والمثير أن العبارة نفسها تكسر التتابع الزمنى لحكى الراوى للمناظرة بصفة عامة، حيث يتبقى تعليقان لعلى بن عيسى نفسه وللوزير ابن الفرات يفترض أن يكونا ضمن مارواه وأملاه "على بن عيسى" على الراوى الكاتب.

وكسر التتابع الزمنى آلية من آليات تقاليد الكتابة يعتمد عليها الراوى الكاتب حين يقطع حكيه لحوار - دار بينه وبين على بن عيسى حول أبى سعيد - بسؤال من ابن سعدان (المروى له) عن مكانة أبى سعيد العلمية، تتوالى بعده مجموعة من الأخبار والمعلومات عن أبى سعيد ومكانته. ويلاحظ أن

هذه المعلومات تقدم في آخر المحاور وليس في بدايتها، على عكس ما تقتضيه تقاليد الرواية الشفوية التي تتطلب أن تتم عملية التعريف في بداية الحكى.

ومتابعة هذه التقنيات في المحاورات تحتاج إلى درس مستقل ومفصل، لاسيما أن التوحيدى شهد نقلة مهمة في تلريخ الحضارة العربية من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية، وعملية تسجيل المحاورات كتابة بناء على رغبة أبى الوفاء المهندس، والإلحاح على فعل الكتابة بصفة عامة داخل المحاورات نفسها، مثل طلب ابن سعدان من أبى حيان كتابة ماسبق أن حكا له أو كتابة بعض المعلومات لتقديمها إليه، كل هذا يكشف عن التحول الكتابى ويجسده، ويؤكد أهمية فعل الكتابة فى هذه المرحلة، المهم أن شخصية الراوى فى المحاورات تجسد هذه النقلة بين الشفاهى والمكتوب ، ولعله لا يخفى فى كل محاورات التوحيدى كيف كان الراوى مهيمناً على النص، بمعنى أنه هو الذى أخذ على عاتقه مهمة ترتيب النص وتنسيقه، فوجهة نظره غير المعلن عنها - فى أغلب الأحيان - وراء ترتيب ظهور المتحاورين والطريقة التى أديرو بها الحوار؛ فهو - أى الراوى - الذى يمسك منذ بداية المحاوره - التى تعتمد على السرد غالباً - حتى نهايتها بزمام الحكى.

ولا يخفى هنا، بأية حال ، أن المؤلف / التوحيدى وقصديته وراء اختيار الشخصيات وطريقة تقديمها وتحريكها وصياغة حوارها، واختيار مابدا له أكثر أهمية فى هذا الحوار. إنه باختصار وراء اختيار شكل "المحاورة" الذى تجاوز به أشكال الكتابة المألوفة التى تحمل وجهة نظر صاحبها فى موضوع ما بشكل واضح ومحدد، أو التى يتضمن استعراضا لأفكار أو تصورات أو معلومات بطريقة يسيطر عليها الصوت الواحد (المفرد).

وبتفصيل أكثر، اختار التوحيدى شكل المحاورة ليبسط الموضوعات الفكرية والفلسفية أو حتى ذات الطبيعة المعرفية العامة أو السياسية التى شغلته وشغلت متلقى عصره متجاوزاً الأشكال الكتابية ذات السمة الأحادية. وكان اختياره اختياراً واعياً، جاء ضمن تصور ارتضاه لنفسه؛ حيث وضع فى اعتباره ضرورة حضور الآخر وأفكاره وآرائه، حتى مع تسييد رأى الواحد. وعلى الرغم من احتواء المحاورات هذه الموضوعات ذات الطبيعة الفلسفية أو الفكرية فإنها لا تدخل ضمن المصنفات الفلسفية؛ فهى تختلف عن مصنفات فيلسوف مثل الكندى أو الفارابى على سبيل المثال.

لقد جاءت محاورات التوحيدى شكلاً من أشكال الكتابة

النثرية المقصودة القائمة على الحوار والجدل، وقد جسد هذا الشكل السمة الحوارية لعصر التوحيدى الذى كان مسرحاً لإثارة التساؤلات ولطرح الآراء والتصورات من وجهات نظر مختلفة، وكان التوحيدى معنياً بتجسيد هذا الخلاف الذى شهدته حلقات المتقنين آنذاك. وبناء على هذا فإن اختيار التوحيدى المحاورة لم يبرز فقط أهمية الحوار بوصفه سمة أدبية (ترتيب وضع الأسئلة والاجوبة وفق مخطط معين، الاعتماد على آليات المراوغة والحصار بالأسئلة، الاعتماد على المرويات والأخبار والتمثيلات القصصية... إلخ)؛ بل هيأ أيضاً لظهور الشخصية القصصية - وربما البطولية - المبنية بواسطة الحوار، حيث تم بناء الشخصية بوصفها شخصية متحاورة توضع فى صدام مع الآخر، بحيث يكشف هذا الحوار عن التوجه الفكرى لكل من المتحاورين، وما ترتب على هذا من تنوع فى الشخصيات. ويضاف إلى هذا بروز عنصر السرد فى هذه المحاورات بصفة عامة.

لقد هيات محاورات التوحيدى شروطاً لإنماء النوع القصصى فى تراثنا الأدبى، سواء فى المحاورات التى وضعت فى إطار السمر والإمتاع، والتى ارتبطت بمجالس الوزير أو السلطة عموماً، كما هو الحال فى كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، أو التى وضعت فى إطار النقاش العلمى ومبادلة الآراء، كما هو الحال فى مجالس العلماء، كما تحقق فى "المقابسات"، وكان ذلك بوعى من كاتبها. ولم تكن المحاورات بعيدة الصلة عن

تقاليد النوع القصصى فى التراث السابق عليه، ذلك أنه بدا فى كتابه "الإمتاع" الذى يحوى أهم المحاورات وأكثرها تنوعاً ويبدو مصنفاً متماسكاً من حيث البناء - بدا متجاوباً مع (ألف ليلة وليلة) من زاوية وجود الحكاية الإطار التى يتولد من داخلها حكايات اقتضت بدورها تقسيم الليالى وترتيبها. وقد تبين لنا - فى بداية هذا البحث - كيف شكلت "الرسالة" إطاراً عاماً يحتوى المحاورات المعاد إنتاجها من قبل التوحيدى تلبية لرغبة أبى الوفاء المهندس، وكيف كانت عملية استرجاع التوحيدى ما دار بينه وبين الوزير قائمة على السرد؛ بحيث أصبح هذا السرد - بدوره - إطاراً خارجياً للمحاورة. وبعبارة أخرى، تولدت المحاورات من داخل السرد ثم تولدت المحاورة بعد ذلك من داخل المحاورة. وربما يدعو هذا إلى القول بأن محاورات التوحيدى مهدت لتأسيس الشكل القصصى المتولد عن الرسالة أو شكل: الرسالة / القصة.

كما تجاوب التوحيدى أيضاً مع تقاليد قصصية سابقة، من خلال كلامه المسهب عن فوائد الحديث وأهميته فى الليلة الأولى من ليالى "الإمتاع" تأكيداً لمشروعية هذا العمل وتبريراً لوجوده واستهدافاً للتأثير. إن وقفته الطويلة عند قيمة الحديث وتأكيد أهميته يستحضران عملاً قصصياً مبكراً، هو "كليلة ودمنة" الذى خصص فيه "باب عرض الكتاب" للكلام على كيفية إحضار الكتاب والمشقة التى بذلت من أجل الحصول عليه (٦٣) لتحقيق الأغراض السابقة نفسها.

ومعنى هذا كله أن محاورات التوحيدى تأسست فى إطار النوع القصصى أساساً وعلى أرضية من تقاليد، كما هيات بدورها لإنمائه وتطويره. غير أن ما تثيره هذه الدراسة من قضايا ليس إلا بداية للحفر والتقيب فى محاورات التوحيدى التى لا تزال تفتح آفاقاً رحبة لدراسات متعددة.

(١) أنظر: ألفت كمال الروبي، بحثي "تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران"، "شكل النوع القصصي، قراءة في رسالة التوابع والزوابع"، في هذا الكتاب.

(٢) "تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران".

(٣) المرجع السابق؛ قراءة في رسالة التوابع والزوابع.

(٤) ماكس مايرهوف، من الإسكندرية إلى بغداد، بحث في تاريخ التعليم الفلسفي والطبي عند العرب، ضمن التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار النهضة العربية، ص ٩.

(٥) تعددت أشكال الكتابة النثرية عند التوحیدی، من أهمها وأبرزها: المحاور، وما يمكن أن نسميه بالهجائية النثرية، المناجاة، انظر تفصيل ذلك للباحثة، "التوحيدي وأشكال الكتابة"، مجلة الهلال، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٧٥، ٧٧، ٧٨.

(٦) انظر على سبيل المثال: أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، مقابلة ٢٢، ١٩، ١٨، ١٥، ٧، ٦، ٥.

(٧) في كل محاورات الإمتاع والمؤانسة يكون التوحيدي هو المسؤول.

(٨) المقابسات مرجع سابق، راجع المقابسات رقم ٢٣، ٢١، ٢٠، ١٢، ١١، ١٠ على سبيل المثال.

(٩) المقابسات، راجع على سبيل المثال مقابلة رقم ٣٠، ١٧، ٨، ٢.

(١٠) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، د.ت، ج ١ ص ٨.

- (١١) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١.
- (١٢) المقاييسات، ص ١٢٠، ١٢٥، ١٢٦، ١٣٨.
- (١٣) م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ١٥٩.
- (١٤) الإمتاع والمؤانسة، ج ١، ص ٢٦.
- (١٥) المقاييسات، ص ١٦٤.
- (١٦) أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٢، ص ١٠٧. من الجدير بالذكر أن الزميلة هالة فؤاد لفتت نظري إلى هذا النص للتوحيدي.
- (١٧) الإمتاع والمؤانسة، ج ١، ص ٩٦، ٩٧.
- (١٨) المرجع السابق، ج ١، ص ٩٧.
- (١٩) نفسه، ج ١، ص ١٠١-١٠٣.
- (٢٠) نفسه، ج ١، ص ١٠٧-١٠٨.
- (٢١) نفسه، ج ١، ص ١٠٧.
- (٢٢) نفسه، ج ١، ص ١١٧، ١١٨.
- (٢٣) نفسه، ج ١، ص ١١٩، ١٢٢.
- (٢٤) نفسه، ج ١، ص ١٢٨.
- (٢٥) نفسه، ج ١، ص ١١٠، ١١١.
- (٢٦) المقاييسات، ص ١٦٩.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ١٧٢.
- (٢٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- (٢٩) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٣٦-١٣٨.
- (٣٠) نفسه، ج ٢، ص ١٣٨-١٣٩.
- (٣١) المقاييسات، ص ٢٤٥.

- (٢٢) الإمتاع والمؤانسة، ج ١ ص ٧١-٧٣.
- (٢٣) نفسه، ج ١ / ص ٧٣.
- (٢٤) المقاييسات، ض ١٢١.
- (٢٥) المقاييسات، ص ١٢٠.
- (٢٦) نفسه، ص ١٢٩ وما بعدها.
- (٢٧) نفسه، ص ١٢٨.
- (٢٨) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ / ص ١٠.
- (٢٩) المرجع السابق، ج ٢ / ص ١١.
- (٤٠) نفسه، ج ٢ ص ١٢، ١٣.
- (٤١) نفسه، ج ٢ ص ١٥.
- (٤٢) حسين مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٠، ج ٢، ص ٤٤٢.
- (٤٣) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٧.
- (٤٤) انظر: غالب هلسا، العالم مادة وحركة، بيروت، دار الكلمة العربية، ١٩٨٤، ص ٧٥، ٧٦.
- (٤٥) الإمتاع والمؤانسة ج ٣، ص ٨٥ - ٩٧.
- (٤٦) السابق ج ٣ / ١٥٠.
- (٤٧) الإمتاع والمؤانسة ج ٣، ص ١٥١ - ١٥٤.
- (٤٨) السابق ج ٣ / ١٥٨.
- (٤٩) نفسه، ج ١، ص ٣٢-٣٣.
- (٥٠) نفسه، ج ١، ص ٢٩-٣١.
- (٥١) نفسه، ج ١، ص ٣١.
- (٥٢) نفسه، ج ١، ص ٣١-٣٢.
- (٥٣) نفسه، ج ١، ص ٣٣.

(٥٤) نفسه، ج ١، ص ١٢٩، ١٣٠.

(٥٥) نفسه، ج ١، ص ١٣٢.

(٥٦) نفسه، ج ١، ص ١١٢.

(٥٧) نفسه، ج ١، ص ١٢١.

(٥٨) نفسه، ج ١، ص ١٢٣-١٢٤.

(٥٩) نفسه، ج ٢، ص ١٤.

(٦٠) نفسه، ج ٢، ص ٩٠.

(٦١) نفسه، ج ٢، ص ١٧.

(٦٢) نفسه، ج ١، ص ١٢٨.

(٦٣) عرض عبد الحميد حواس لهذه النقطة وأهميتها بالتفصيل، انظر: عبد

الحميد حواس، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٣، عدد ٣، خريف

١٩٩٤، ص ١٦٥ وما بعدها.

التوحيدي وأشكال الكتابة *

كان ياقوت الحموي (٥٧٥-٦٢٦هـ) أول من كتب عن أبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ) من القدماء. ولعل من أهم الفقرات التي قدم بها ياقوت الحموي كاتبنا أبا حيان التوحيدي قوله عنه:

"وكان متفننا في جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب، والفقه والكلام على رأي المعتزلة، وكان جاحظيا، يسلك في تصانيفه مسلكه، ويشتهي أن ينتظم في سلكه، فهو شيخ في الصوفية، وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء.. سخيף اللسان قليل الرضا عن الإساءة إليه والإحسان، الذم شأنه، والثلب دكانه، وهو مع ذلك فرد الدنيا، الذي لا نظير له ذكاء "وفطنة" وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم في كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية، وكان مع ذلك محددا محدودا محارفا يتشكى صرف زمانه، ويبكى في تصانيفه على حرمانه.

*الهلال، نوفمبر ١٩٩٥

ولم أر أحداً من أهل العلم ذكره في كتاب، ولا دمج
في ضمن خطاب، وهذا من العجب العجائب

مأساة مثقف

أدرك ياقوت الغبن الذي وقع على التوحيدي من قبل أهل
العلم "من أصحاب التراجم - قبله - أو المؤرخين أو النقاد". وقد
عبر عنشته على نحو صريح من هذا الإغفال الذي بدا وكأنه
مقصود. وحين أراد أن يستدرك هذا الإغفال أطلق على
التوحيدي عبارته "فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة" التي ذاعت
وصارت متداولة في كتابات الدارسين المحدثين عن أبي حيان.
ولعل ياقوت الحموي لم يدرك أنه بعبارته تلك قد أخرج
التوحيدي من زمرة الأدباء والفلاسفة معاً، ولعل هذه العبارة
نفسها تكشف عن سبب من أسباب صمت الأقدمين - قبل ياقوت
- عن كاتبنا ومصنفاته، وهو صعوبة إخضاع كتابة التوحيدي
لتصنيفاتهم لخروجها عن الكتابة النمطية موضوعاً وأسلوباً،
فضلاً عن صعوبة التوحيدي نفسه بناء على ذلك.

غير أن الغبن الذي لحق كتابة التوحيدي لحق الكتابة
النثرية في تراثنا الأدبي بشكل عام، حيث ركز القدماء
اهتمامهم على الشعر، ولم يشغل معظم هؤلاء بالنثر. ومن
المثير أن واحداً مثل محمد عبد الغفور الكلاعي (٦ هـ) وهو
أحد نقاد النثر، قد عبر عن هذا الغبن بشكل صريح، لكنه
عندما صنف أشكال النثر في كتابه "إحكام صنعة الكلام في
فنون النثر ومذاهبه في الشرق والأندلس" أغفل ذكر التوحيدي
على الرغم من أنه خصص قسماً من أقسام الكتابة النثرية لما

أسماء بالتأليف، وكان قد وضع تحت هذا القسم مؤلفات أبي العلاء النثرية فضلاً عن مؤلفات الثعالبي.

وإشارة ياقوت إلى احتذاء، التوحيدي للجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في تصنيفه لمؤلفاته وطريقة كتابته تستند إلى أن التوحيدي نفسه أكثر من الإشارة إلى الجاحظ في مصنفاته وجعل بعضاً منها مصدراً من مصادره، فضلاً عن أنه - وهذا هو الأهم - أبدى إعجابه بطريقة الجاحظ في الكتابة، واصفاً أسلوبه بأنه:

"قليل الصنعة بعيد التكلف، حلو الحلى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كورقة الهواء.. فسبحان من سخر له البيان وعلمه، وسلم في يده قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة، والتصريح المغنى، والتعريض المنبى، والمعنى الجيد، واللفظ المفخم، والطلاوة الظاهرة والحلاوة الحاضرة، إن جد لم يسبق، وإن هزل لم يلحق..".

وعلى الرغم من أن الدارسين المحدثين اعتبروا التوحيدي امتداداً للجاحظ، فإن علاقة التوحيدي بالجاحظ لم تكن علاقة تقليد أو اتباع وإنما علاقة وعى بالإنجاز الذى حققه الجاحظ على مستوى الكتابة. وهو وعى جعله يكتب من منطلق المغايرة، فهو يتواصل معه على خط التجديد لا التقليد، محققاً نقلة للنثر العربى القديم، ربما لم يستوعبها نقاد عصره ولا مؤرخوه.

وعلى هذا لم يحتذ التوحيدي طريقة كتاب عصره المعتمدة على الصنعة اللفظية من تنميق متكلف وسجع

مصطنع، بل إنه حمل حملة ساخرة على هذه الطريقة فى الكتابة، فنجد يسخر من معاصره، وغريمه صاحب بن عباد (أحد وزراء الدولة البويهية) الذى كان - فى الوقت نفسه - من الشعراء والكتاب المرموقين، كما كان تلميذاً لابن العميد قبل أن يخلفه فى الوزارة. يقول التوحيدى ساخراً من ولع صاحب بن عباد بالسجع:

"كان كلفه بالسجع فى الكلام والقلم عند الجد والهزل يزيد على كلف كل من رأيناه فى هذه البلاد. قلت للمسيبى: أين يبلغ فى عشقه للسجع؟ وقال يبلغ به ذلك أنه لو رأى سجمة تنحل بموقعها عروة الملك ويضطرب بها حبل الدولة، ويحتاج من أجلها إلى غرم ثقیل، وكلفة صعبة، وتجشم أمور، وركوب أهوال، لكان يخف عليه أن لا يفرج عنها ويخليها، بل يأتى لها ويستعملها، ولا يعبا بجميع ما وصفت من عقائبها".

وسيكفى أن نتأمل صياغة التوحيدى فى هذه الفقرة، لنتبين إلى أى حد تبدو هذه الصياغة بسيطة لا تكلف فيها. إلا أن الحديث عن كتابة التوحيدى يجاوز الوقوف عند صياغة العبارة وخلوها من السجع والتتميق أو عدم إسرافه فيهما، حيث تتسم مصنفاًته بأنها نصوص مفتوحة، تستوعب أشكال الكتابة كافة من الأخبار والنوادر والطرائف والمرويات، ذات الطابع السردى والرسائل والأمثال والأقوال المأثورة والحكم والوقائع التى تتعلق بحياة بعض الشخصيات، فضلاً عن الأحداث التاريخية والمعارف التى تتعلق بالحيوانات أو الكائنات عموماً، وإلى جانب هذا لم ينس الاستشهاد بالشعر فى كثير من

المواطن. وينطبق هذا على مؤلفاته مثل البصائر والذخائر، والإمتاع والمؤانسة، والمقابسات، وأخلاق الوزيرين.

ولعل الأهم من هذا هو أن هذه المصنفات تشتمل على أصناف من الكتابة النثرية تبدو مغايرة لأشكال الكتابة النثرية السابقة والمعاصرة، ومن أبرز هذه الأصناف "المحاورة" وقد تحقق هذا الصنف في عدد من مؤلفات التوحيدي أهمها "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات" و"الهوامل والشوامل". وتقوم "المحاورة" أساساً على مخاطبة الآخر من خلال السؤال والجواب، ويعتمد الإطار الخارجى لها على وجود شخصيتين أساسيتين "السائل والمجيب". وقد تتعدد الشخصيات داخل النص - المحاورة حسب الطريقة التى أدار بها المؤلف هذا الحوار والأساس فى هذا الصنف عند التوحيدي هو التقابل بين وجهات النظر المختلفة عبر الحوار الذى يدور بين الشخصيات المختلفة.

وقد بدا هذا الصنف أكثر الأشكال النثرية مناسبة لطبيعة الموضوعات التى يدور حولها الحوار ذلك أنه يدور حول موضوعات فكرية وفلسفية ذات طبيعة إشكالية مما كان يشغل متلقى تلك الفترة التى عاش فيها التوحيدي. وشكل المحاورة يسمح باستيعاب مثل هذه الإشكاليات ويعطى إمكانية للتفكير فيها. وربما يكون موضوع المحاورة ذا طابع سياسى، وفى كل الأحوال يتم إنجاز الحوار على أرضية سردية، حيث يتخلل السرد الحوار، أو يسبقه، وربما يدخل الوصف ضمن المشهد السردى أيضاً.

ومن الشواهد الدالة على تداخل السرد والحوار في
المحاورة ما دار في الليلة الثامنة والثلاثين في كتاب "الإمتاع
والمؤانسة" عندما حكى أبو حيان التوحيدي للوزير ابن سعدان
واقعة الفتنة التي أملت بالبلاد في عام ٣٦٢هـ، حين هاجم
الروم الموصل، وهرب الناس إلى بغداد، وكان الأمير عز
الدولة غارقاً في لهوه، فقرر الأشراف والعلماء والوجوه أن
يذهبوا إليه، ويعرضوا الأمر عليه، وقد انقسموا إلى فريقين:
فريق يحثه على الجهاد وحماية البلاد، وآخر أثر الصمت
وترك القرار له، وقد أبرز التوحيدي هذا التعارض في وجهات
النظر على لسان المتحاورين. يقول التوحيدي:

" ثم اندفع على بن عيسى فقال: أيها الأمير، إن الصغير
يتدارك قبل أن يكبر، فكيف يجوز ألا يستقبل بالجد
والاجتهاد وهو قد عسا وكبر. والله إن بنا إلا أن يظن أهل
الجبل وأذربيجان وخراسان أنه ليس لنا ذاب عن حريمنا ولا
ناصر لديننا .. ولا من يهمله شيء من أمورنا فالله الله، لا
تجرن علينا شمائهم بنا واكتب قبل هذا إلى عدة الدولة
بما يبعثه على حفظ أطرافه وحراسة أكنافه، مع استطلاع
الرأي من جهتك، ومطالعة أمير المؤمنين برأيك ومشورتك".

ونظر بختيار إلى ابن حسان القاضي - كان منبسطاً معه
لقديم خدمته - فقال: أيها القاضي، أنبت لا تقول شيئاً؟
قال: أيها الأمير، وما القول وعندك هؤلاء العلماء، والمصاقع
الألباء، وإن سراجي لا يزدهر في شمسهم.. لكني أقول: ما
جشمتنا إليك هذه الكلف إلا لتنظر على ضعف أركاننا، وعلو

أستاذنا، وقلة أعواننا، لأننا رأيناك أهلاً للنظر في أمرنا،

والاهتمام بحالنا، وربما يعود نفعه على صغيرنا وكبيرنا".

إن صياغة التوحيدي للحوار في هذا الصنف من الكتابة مقصود بها تجسيد ردود الأفعال المتعارضة في مواجهة المحنة، والكشف عن توجهات الشخصية ومنظورها. ومن يقرأ الحوار الكامل للشخصيات المجتمعة عند الأمير ثم رد فعل الأمير على ذلك يستطيع أن يقف على الكيفية التي تم بها تشخيص الموقف كله عبر الحوار.

أما الصنف الثاني في كتابه التوحيدي فهو ما يمكن أن نطلق عليه "الهجائية النثرية" وتحقق في كتابه "أخلاق الوزيرين" أو "مثالب الوزيرين": صاحب بن عباد وابن العميد. وقد حاول التوحيدي أن ينظر لهذا الصنف من الكتابة في سياق ما يشبه التبرير أو الاعتذار عن إقدامه على كتابته مثل هذا الصنف من الهجاء، فأشار إلى أن هجاء الأشخاص "نثراً" قد وجد عند الكتاب القدماء السابقين عليه، وعلى رأسهم الجاحظ وقام بذكر أسماء محددة من الكتاب الذين دفعتهم الظروف إلى انتهاج هذه الهجائية النثرية مثبتاً نصوصهم.

ومن اللافت للنظر أن التوحيدي يحرص على تأكيد مغامرته الهجائية بذكر الأقوال المأثورة التي تعطيه مشروعية الإقدام على ذكر "المثالب" ليقتنع قارئه بأهمية هذا الفعل وقيمه.

وقد حدد في بداية كتابه "أخلاق الوزيرين" منهجه في هذه الهجائية، الذي يستند فيه على ما خبره وما سمعه وتثبت منه، ليحقق مزيداً من الإقناع لهذا القارئ. يقول التوحيدي:

"ولست أدعى على ابن عباد ما لا شاهد لي فيه، ولا ناصر لي عليه، ولا أذكر ابن العميد بما لا بينة لي معه، ولا برهان لدعواي عنده، وكما أتوخى الحق عن غيرهما إن أعترض حديثه في فضل أو نقص، كذلك أعاملهما به فيما عرفا بين أهل العصر باستعماله، وشهرا فيهم بالتحلى به، لأن غايتي أن أقول ما أحطت به خيراً، وحفظته سماعاً.

وسهل على أن أقول: لم يكن في الأولين والآخرين مثلهما، ولا يكون إلى يوم القيامة من يعشرهما اصطناعاً للناس، وحلماً عن الجهال.. وأنهما قد بلغا في المجد الذروة الشماء، ولكن قد يسمع هذا الكلام مني من شاهدهما، وتبطن أمرهما، وخبر حالهما، وعرف ما لهما وعليهما، فلا يتماسك عن زجرى.. ولا يجد بداً من أن يرد قولي في وجهي،.. ولا يلبث أن يقول: انظروا إلى هذا الكذب الذي ألفه، وإلى هذا الزور الذي فوفه، والباطل الذي وصفه، والحق الذي دفعه بسبب ثوب لعله أخذه أو درهم ثنى عليه كفه".

وعندما يشرع التوحيدي في ذكر مثالب الوزيرين، فإنه يتوسل بالأخبار والروايات فضلاً عن المواقف التي عايشها بنفسه مع كل منهما، ليقنع قارئه بصدق ما يسبغه على المهجورين من صفات رديئة كالبلخ والرقاعة وقلة الدين والادعاء.. إلخ. ومن المثير أن التوحيدي استند إلى أهمية الخبر وفاعليته في المتلقى، فاستعان بكم هائل من الأخبار التي يرويها عن أصحابها وكأنها حقائق ليدلل بها على خسة من يهجو. وقد جعل هذه المرويات جميعها وسائل يحقق بها الإقناع من وجه، ويحمي بها نفسه من وجه آخر؛ لاسيما أنه

عبر عن خوفه في بداية كتابه موجهاً حديثه إلى ابن سعدان الذي طلب منه أن يحرر له هذه الهجائية ويقدمها له.

ومن أهم سمات هجائية التوحيدي بروز عنصر الإضحاك القائم على السخرية، وقد مر بنا جانب من جوانب سخريته في حديثه الساخر عن شغف ابن عباد بالسجع، وهو حديث يتكرر بتنويعات مختلفة، وقد يعتمد هذا الإضحاك على الوصف الجسدي الساخر. يقول التوحيدي في ابن عباد على لسان ابن العميد:

"وكان أبو الفضل، أعنى ابن العميد، إذا رآه يقول: أحسب أن عينيه ركبتا من زئبق وعنقه عمل بلولب وصدق، لأنه كان ظريف التثني، والتلوى شديد التفكك والتفتل كثير التموج والتموج، في شكل المرأة المومسة والفاجرة الماجنة والمخنث الأسمط..."

وعلى هذا يتهم التوحيدي من ابن عباد على نحو يثير الضحك حين تتحول حركة عينيه ورقبته إلى حركة آلية فاقدة الحيوية الإنسانية، كما يصل به التهم مداه، حين يصور حركة جسده وسلوكه على هذا النحو الذي يبيده رقيقاً فاقد الرجولة والحياء معا.

ومن يقرأ أخلاق الوزيرين يرى إلى أي حد حرص التوحيدي على تشويه الآخر الخصم متوارياً خلف الآخرين، رواياتهم، وشهاداتهم.

والصنف الثالث من أصناف الكتابة عند التوحيدي هو "المناجاة" وهو يتحقق في فقرات متفرقة من كتاب الإمتاع والمؤانسة، والصدقة والصديق، والهوامل والشوامل، لكنه

يتجسد بوضوح في كتاب "الإشارات الإلهية" الذي يستغرقه هذا الصنف استغراقاً كاملاً. ومناجاة التوحيدي شكل من أشكال التعبير عن الذات، حيث تغلب السمة الغنائية بكل ما يعنيه مصطلح "غنائية" من دلالات. إذ ينقل التوحيدي حديث الذات التي تخاطب نفسها - تارة - كاشفة عن آلامها ومعاناتها، وعذاباتها، وأشواقها، أو تخاطب - تارة أخرى - الذات الإلهية متضرعة إليها عتاباً أو استسلاماً واسترحاماً. ومن أمثلة مخاطبة الذات للذات الإلهية قوله:

"حبيبي أما ترى ضيعتي في تحفظي؟ أما ترى رقتي في تيقظي؟ أما ترى تفرقي في تجمعي؟ أما ترى فصتي في إساغتي؟ أما ترى دعائي لغيري مع قلة إجابتي؟ أما ترى ضلالي في اهتدائي؟ أما ترى رشدي في غيبي؟ أما ترى عيبي في بلاغتي؟؟.. أما ترى ضعفي في قوتي؟ أما ترى عجزى في قدرتي؟ أما ترى غيبتى في حضوري؟ أما ترى على هذا إلى أن ينفي الوري وينفد الثرى؟"

وهذه الطريقة في التعبير والصياغة تعد تجاوزاً لطريقة الكتابة في النثر العربي القديم. لقد اعتمد التوحيدي على التضاد والتقابل، في إطار الجملة الاستفهامية الإنشائية المفتوحة والمجازة للكتابة الخبرية المحدودة، وراعى مستوى من الموسيقى في تقطيعه لهذه الجمل المتوالية وتساويها وتشابه نهاياتها، وبهذا اقتربت صياغته من حدود الشعر أو ما يمكن أن يسمى بقصيدة النثر. ويمكن أن نتلمس غنائية التوحيدي في إحدى مناجياته التي يعبر فيها عن حيرته وآلامه بحثاً عن الخلاص:

” كيف أتكلم والفؤاد سقيم؟ أم كيف أترنم والخاطر عقيم؟ أم كيف أصبر والبلاء شامل؟ أم كيف أجزع والعناء حاصل؟ أم كيف أنسى بالصديق والصديق مداح، أم كيف أسلو الإلف والإلف مناج؟ أم كيف أسكن إلى الانتباه وقد أقلقه المنام؟ أم كيف استريح إلى المنام وقد لعبت بى الأحلام؟

يا هذا: الضلوع مشوية بالأسى والحزن، والأكباد مهترئة بأنواع الآفات والسقم والأرواح ذائبة بضروب الحسرة واليأس، فلا إلى الخلوة معاج ولا بالمجالس ابتهاج. ليل يكر بهم ناصب، ونهار يعربكرب لازب.. وعلم - مع ذلك كله - لا ينفع، وعمل لا يصح..

فقل لى: الآن بمن أعلق ولن أتملق؟ وماذا أقول وأى شئ أسمع؟ وفى أى شئ أفكر وبأى ركن ألوذ؟ وفى أى واد أهيم؟”

ربما لم يستوعب بعض الذين عابوا صياغة التوحيدى فى الإشارات هذا التزاوج الذى أقامه بين النثر والشعر عبر هذه الغنائية المشحونة بالمشاعر المتجسدة الذاتية، بدورها فى لغة ذات طبيعة انفعالية وبناء أقرب إلى القصيدة.

لقد تنوعت كتابة التوحيدى وشملت أشكالا متعددة، منها هذه الأصناف البارزة التى وقفنا عندها، ولا تعد هذه الأصناف حصراً لكل ما تنطوى عليه مصنفات التوحيدى التى لا تزال فى حاجة إلى إعادة فحص وتأمل، للوقوف على خصوصيتها وبالتالي خصوصية إنجاز التوحيدى فى النثر العربى.

وفى تقديرى أن درسا معمقا للإشارات الإلهية على أنها نوع من الكتابة عبر النوعية سوف يفتح أمامنا - أفقا جديدا -

يجعل معارضى ما سمي بقصيدة النثر في أيامنا هذه يعيدون
النظر في تشبيثهم بقولبة "ما هو شعري" في الشكل العمودي
للقصيدة أو حتى في قصيدة التفعيلة. وربما يقف بنا وعينا
بإنجاز التوحيدي الذي مضى على وفاته ألف عام وعامان عند
ما يمكن أن نتواصل به مع هذا التراث، استشرافاً للمستقبل
وليس ارتداداً للماضي.

الفصل الثانى

فى بلاغة التوصيل

٥- المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى

٦- عبد الله النديم: بلاغة التوصيل والقص

المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري*

١- المثل بين القول المأثور والحكاية ذات المغزى

١- لا تقدم الدلالة المعجمية لمادة "مثل" ما يستوعب الدلالات المختلفة التي استعمل بها هذا المصطلح في تراثنا الأدبي والنقدي والبلاغي؛ ذلك أن استعمال مصطلح "المثل" في الكتابات النقدية والبلاغية جاء معتمداً على الاشتقاقات المختلفة للمثل: (مثل، تمثيل، مثال، مماثلة)، كما أن المعاجم العربية لم تلق بالاً إلى التطور التاريخي لاستعمال كلمة "مثل" واشتقاقاتها، وما إذا كانت هذه الاستعمالات مترامنة أم متعاقبة. ومع أن هناك اتساعاً ملحوظاً في الدلالة المعجمية لمادة "مثل" في لسان العرب (ق ٨ هـ) عنها في معجم الصحاح (ق ٤ هـ)، يظل هذا الاتساع قاصراً عن أداء بعض الدلالات المطروحة لدى القدماء.

وقد قام بعض الباحثين المحدثين بتحديد الدلالات المختلفة لكلمة "مثل"، اعتماداً على التعريفات التي قدمتها كتب الأمثال

* ألف ١٢ (١٩٩٢)

للمثل، وعلى فحص مادة الأمثال نفسها المجموعة فى تلك الكتب^(١) وعلى الرغم من تفاوت تعريفات "المثل" لدى المعنيين به، مثل أبى عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤ هـ)، ابن السكيت (ت ٢٤٣ هـ)، المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، الفارابى (أبو إبراھيم إسحاق) (ت ٣٥٠ هـ)، والمرزوقى (ت ٤٢١ هـ)،^(٢) فإنها جميعاً تجاوز الدلالة المعجمية لكلمة "مثل" واشتقاقاتها.

ومفهوم "المثل" كما تشير إليه تلك التعريفات مجتمعة أنه قول سائر يستخدم فى مواقف مماثلة أو شبيهة للموقف الذى استخلص منه، ومن أهم خصائصه أنه يتسم بالإيجاز ويعتمد على التصوير - حيث تكون الصياغة غير مباشرة - فضلاً عن أنه يأخذ شكلاً ثابتاً لا يتغير، ولا يقتصر استعمال المثل على الاستشهاد به فى المواقف المماثلة فقط؛ بل يظل يضرب مثلاً فى ذاته.

ويتسع مفهوم "المثل" من خلال تأمل الأمثال المجموعة والتي تضمها كتب الأمثال، ليشمل التعبير التصويرى وغير التصويرى، مثل الحكمة التجريدية، والأمثال التشبيهية أو التفضيلية (التي تكون على وزن أفعل من) بالإضافة إلى بعض العبارات الثابتة، التي تصف نموذجاً إنسانياً أو موقفاً خاصاً ثم تصبح متداولة^(٣).

وعلى هذا يتحدد مفهوم "المثل" من خلال كتب الأمثال فى كونه: القول المأثور الثابت السائر الموجز الذى يعتمد على الصياغة التصويرية أو التجريدية، الذى قد يستخدم فى ذاته، أو يستخدم فى موقف مماثل لمورده الأصيل. وعلى الرغم من أن كثيراً من الأمثال السائرة، تصويرية كانت أم تشبيهية أم

تفضيلية، ارتبطت بقصص متنوعة تروىها كتب الأمثال وغيرها من المصادر اللغوية والأدبية القديمة، فإنها كانت تختزل في تلك العبارات الوجيهة التي تتضمن الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة. وربما تتضمن إشارة إلى أصلها الذي نشأت منه، وهي تتحول فيما بعد إلى قول سائر يستشهد به فيما يناسبه أو يماثله من المواقف. ويدخل تحت هذا المفهوم (القول السائر) بعض الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة عن الرسول التي سميت أمثالاً. وألف فيها كتب متنوعة منذ القرن الثالث الهجري^(٤). كما يدخل تحت هذا المفهوم أيضاً أمثال الشعراء، وهي الحكم التصويرية وغير التصويرية، التي اشتهر بها عدد من الشعراء مثل صالح بن عبد القدوس وأبي العتاهية والمتنبى والشريف الرضي، واعتبرت أقوالهم تلك من الأمثال السائرة لذيوعها وانتشارها^(٥).

٢- ويكتسب "المثل" دلالة مغايرة في كتاب كليله ودمنة، حيث يصبح دالاً على الحكاية الرمزية ذات المغزى، ذلك أن الكتاب يقدم للقارئ بوصفه أمثالاً^(٦) فيقدم كل مثل بوصفه حكاية تحتاج إلى إعمال العقل والروية من أجل الوصول إلى الفكرة أو المغزى الذي تنطوي عليه. ويتردد هذا المعنى في أكثر من موضع في الكتاب، فيذكر في المقدمة أن بيدبا الفيلسوف الذي كلف في النص بوضع هذا الكتاب

"جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطيور، ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة... ثم جعله باطناً وظاهراً كرسم سائر الكتب التي ترسم الحكمة، فصار الحيوان لهواً، وما ينطق به حكماً

وأدباً... فأصغت الحكماء إلى حكمه، وتركوا البهائم واللهم،
وعلموا أنها السبب في الذي وضع لهم...^(٧) . وذكر في
باب عرض الكتاب "وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا
تكون غايته التصفح لتزايقه. بل يشرف على ما يتضمن من
الأمثال، حتى ينتهي منه، ويقف عند كل مثل وكلمة،
ويعمل فيها رويته"^(٨)

من هنا تتبين الدلالة الرمزية للمثل، بوصفه حكاية من
حكايات الحيوان، تقف وراءها فكرة ما، أو رأى لا يصل إليه
إلا الحكماء والخواص. وعلى هذا يتكرر استخدام "المثل"
بمعنى حكاية في مستهل كل باب من أبواب الكتاب الذي يقوم
على حكاية رئيسية، قد تتفرع منها حكايات أخرى، يُقدم لها
بوصفها أمثالا أيضاً، لكل منها مغزاه الذي يؤكد الفكرة التي
تقف وراء الحكاية الأصلية، بحيث يصبح كل من هذه الأمثال
(أو الحكايات) شاهداً على رأى أو حكمة أو قاعدة أخلاقية أو
سلوكية، يتمثل به في مواقف مشابهة. وكثيراً ما يفصح النص
صراحة عن الغرض من ضرب المثل، إما بعد انتهاء الحكاية
الأصلية وإما بعد انتهاء الحكاية المتفرعة منها، فتستخدم
عبارة: (ضربت لك هذا المثل... لتعلم...) ^(٩) . وبهذا تختزل
الحكايات في أقوال تستخدم للتمثل بها.

٣- وهكذا قدمت كليله ودمنة في الكتابات النقدية القديمة
بوصفها أمثالا، فقد أشار الجاحظ إلى ذلك وإن لم يحدد
المقصود بالأمثال، وقد استعمل "المثل" في مواضع أخرى دون
أن يكون مقروناً بكليلة ودمنة - بوصفه مقابلاً للحقيقة، أي
مجازاً. وليس هناك ما يقطع بأن مفهومه للمثل بوصفه مجازاً

- يعتمد على التأويل - كان ذا علاقة بوصفه لكليلة ودمنة بأنها "أمثال" بمعنى أنها حكايات ذات مغزى، خاصة وأن شواهد التي قدمها كانت شواهد شعرية^(١٠).

واستخدمت "الأمثال" بمعنى الحكايات ذات المغزى لدى ابن وهب الكاتب (ق ٤ هـ-)، وكان هذا الاستخدام خاصاً بكليلة ودمنة، وقد اقترن مصطلح "الأمثال" عنده بالقصص^(١١). وهذا الاقتران يرادف اقتران الأمثال بالأحاديث^(١٢) في نص كليلة ودمنة، ذلك أن الأحاديث (جمع حديث) تدل على الأخبار بالمعنى الواسع. ويرتد القصص عند ابن وهب إلى مفهوم الخبر والإخبار والفاعلية الوظيفية للخبر (من حيث هو خبر يروى للعة والاعتبار). من هنا أطلقت "الأمثال" على كليلة ودمنة بوصفها حكايات (أو أخباراً أو أحاديث ذات مغزى). لقد تناول ابن وهب الكاتب كليلة ودمنة بوصفها أمثالاً في سياق الحيل الفنية الجزئية التي تستخدم في الصياغة الأدبية مثل الاستعارة وغيرها، ولم يضعها في تصنيفه لأشكال النثر، ومثل هذا تناول قد يوحي بفهم ما لقيام "المثل" على التصوير، والتصوير في هذه الحالة ليس إلا تجسيدا لفكرة ما من خلال شخوص (حيوانية أو غير حيوانية) تتحاور، وأحداث تتطور وفق منطق خاص، غير أنه لم يشأ أن يعرض لمثل هذه التفصيلات، لأن معالجته للأمثال من خلال كليلة ودمنة كانت موجهة للمغزى الذي تحققه هذه الأمثال وترمى إليه فقط، وليس لخصائصها الشكلية المميزة من حيث هي حكايات. لقد تعامل مع الأمثال تعامل الحكماء مستجيباً في هذا للأهداف المعلن عنها مسبقاً في نص كليلة ودمنة نفسه، فتجاوز "المثل"

(الحكاية) إلى المغزى، حيث أصبح وسيطاً إلى المعنى أو الفكرة المجردة، واقتربت بهذا دلالة "المثل" (الحكاية) من دلالة "المثل" بمعنى القول المأثور الذى يستشهد به فى المواقف المماثلة للأصل الذى صدر عنه.

وتساوت أمثال كليلة ودمنة لدى ابن وهب مع أمثال النص القرآنى. وأمثال القرآن تشمل الصور المركبة التى غالباً ما تعتمد على التشبيه، وهو أمر يعرض له البلاغيون على نحو خاص، كما تشمل أيضاً قصص الأنبياء والرسل والأولياء والصالحين الذين أشير إليهم فى النص القرآنى. غير أن ابن وهب كان معنياً بالأمثال القرآنية بمعنى القصص. وهذا يؤكد أن تناوله للمثل بوصفه "حكاية ذات مغزى" كان مرتبطاً بتحقيق تلك الغاية (المغزى). خاصة وأن القصص القرآنى قائم أساساً على فكرة ضرب المثل للعظة والاعتبار حيث يصبح المثل قريناً للحجة ووسيلة للإقناع. وقد أشار مصطفى ناصف إلى أن دلالة المثل على القصة القرآنية كانت منذ وقت مبكر، حيث أخذت القصة مأخذ المثل، الذى يهدف إلى التعليم والعظة، (١٣). ذلك أن الطبرى ذكر فى تفسير الآية القرآنية: "إذ قال الحواريون: يا عيسى بن مريم هل يستطيع ربك أن ينزل علينا مائدة من السماء؟" أن فريقاً من المفسرين ذهب إلى أن الله لم ينزل على بنى إسرائيل مائدة، وأن قصة المائدة مثل ضربه الله تعالى لخلقه نهاهم به عن مساءلة نبي الله (الآيات) (١٤).

وربما يذكر فى هذا السياق - بتحفظ - جهد ابن رشيق فى تناول الأمثال القرآنية، خاصة ما أسماه بالأمثال الطوال،

وذلك فى باب من أبواب كتابه العمدة، خصصه للأمثال السائرة. وقد شمل هذا الباب الحكم الذائعة والأمثال السائرة من القرآن وأقوال الرسول والشعر والنثر، واستشهد ابن رشيق فى هذا القسم المخصص للأمثال الطوال بعدد من الآيات القرآنية التى ترتبط بالقصص القرآنى مثل: "ضرب الله مثلاً للذين كفروا امرأة نوح وامرأة لوط.... ضرب الله مثلاً للذين آمنوا امرأة فرعون..." (١٥). وكأنه عدّ القصة المشار إليها فى كل من هاتين الآيتين، وغيرهما من الآيات المرتبطة بالقصص، من باب المثل يضرب للعظة والاعتبار. وفى هذا ما يدعو إلى القول بأن إحدى دلالات المثل - عنده - تقترب من مفهوم الأمثلة أى الحكاية ذات المغزى. لا سيما أن وصفه لهذه الأمثال بأنها طوال يشير إلى التفصيلات التى تقوم عليها، غير أن هذه التفصيلات ذات الطابع القصصى لا تعنيه إلا من حيث إفادتها المغزى، أى من حيث هى مثل يضرب أو مثال يُقاس عليه للتأسى والعبرة. ويزكى هذا القول وقوف ابن رشيق عند بعض الدلالات اللغوية للمثل، والتى تفيد "المثول بهدف التأسى والعظة والزجر والأمر، أو تفيد معنى المثل الذى يحذى عليه، ويجعل مقياساً لغيره" (١٦).

٤- كذلك استخدمت "الأمثال" مرة أخرى مقترنة بالقصص لدى بعض الفلاسفة المعنيين بالشعر، وأطلقت على كيلة ودمنة بوصفها نموذجاً للأمثال والقصص. وقد اكتسب المثل فى ذلك السياق صيغة دلالية جديدة، حيث أصبح يدل على "الخرافة" (١٧) التى تجاوز حدود الممكن والمحتمل فى المحاكاة الشعرية بسبب قيامها على عالم مختلق ليس له وجود قط (عالم الطيور

والحيوانات المتحاوره فى كليله ودمنة). وقد وضعت الخرافة فى مقابل المحاكيات والتخيل الشعري، وبدأت مغايرة للمحاكاة الشعرية من حيث الغاية وطبيعة كل منهما؛ فالغاية من الخرافة هى التعقل أى إفادة رأى أو خبرة أو حكمة ما مستخلصة منها ومترتبة عليها. ومن هنا يصبح الخرق الذى تقوم عليه لحدود ما هو ممكن ومحتمل مجرد معبر للوصول إلى النتيجة أو الغاية المراد تحقيقها، ولا يخفى أن هذه الغاية هى التى تبرر قيام الخرافة أصلاً. وقد لاحظنا من قبل أن هذا التعقل من اختصاص فئة بعينها هى فئة العقلاء والحكماء، أشير إليها فى نص كليله ودمنة ذاته. أما غاية التخيل فهى التأثير وليس التعقل أو إفادة رأى معين أو نتيجة تجربة ما. والتخيل فى الشعر - عند الفلاسفة - لا يعمل إلا بوصاية العقل وتوجيهه لارتباط عمله (أى التخيل) بالسلوك والانفعال الإنسانين. إنه لا يستخدم لأداء فكرة ما، وإنما لاستثارة المتلقى للإقبال على فعل ما أو سلوك ما أو لتغييره من آخر. وإذا عرفنا أن التخيل يعتمد على استخدام خاص للغة، يتمثل فى استخدام المجازات والصور البلاغية كافة بوصفها وسائط لتجميل معنى ما أو تقبيحه، حيث تكون هذه الوسائط مقصودة فى ذاتها لتحديث التأثير المطلوب؛ فإن "التراويق" - على حد استعمال نص كليله ودمنة - التى تعتمد عليها "الخرافة" بمصطلح الفلاسفة - تكون وسيلة لإثبات فكرة ما تقف وراءها، وعلى المتعقل استخدام فكره ورويته من أجل الوصول إليها. وهنا ربما تدخل "الخرافة" أى "الحكاية ذات المغزى" تحت المعانى العقلية التى أشار إليها عبد القاهر الجرجاني فى مقابل المعانى التخيلية.

وربما يلتقى عبد القاهر مع الفلاسفة في هذا، حيث جعل المعانى العقلية، وهى التى يشهد العقل بصحتها، تشمل الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن الحكماء. (١٨).

هـ- لقد اكتسب "المثل": فى نص كليله ودمنة وعند ابن وهب الكاتب والفلاسفة معنى كلياً، بحيث دل على الحكاية ذات المغزى. وهذا يعنى أنه يختلف بوصفه حكاية ذات مغزى - أو بوصفه خرافة تهدف إلى التعقل - عن الصور البلاغية الجزئية وعن المجاز بالمعنى البلاغى المحدود. وعلى الرغم من اقتراب المثل (الحكاية ذات المغزى) من القول المأثور، حين يختزل فى المغزى أو الحكمة أو الفكرة العقلية المجردة، (١٩) فإن الدلالة الكلية له (بوصفه حكاية) تظل قائمة. وهو يختلف فى الوقت نفسه عن "المثل" بمعنى القول المأثور أو السائر، على الرغم من ارتباط ذلك النوع من الأمثال بصورة كلية وهى "القصة المنشأ"، وعلى الرغم مما يتضمنه أحياناً فى صياغته الموجزة من إحالة إلى الأصل القصصى الذى تولد منه. ذلك أن العبارة المجردة أو حتى التصويرية التى يتشكل منها المثل تصبح هى الشاهد الثابت الذى لا يتغير (يلاحظ أن الثبات شرط من شروط المثل بمعنى القول المأثور أو السائر) حيث تختفى الصورة الحسية التفصيلية لتبقى العبارة الموجزة المجردة.

وبهذا تتردد دلالة "المثل" فى الكتابات الأدبية والنقدية القديمة بين دلالة جزئية (الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة) ودلالة كلية (الحكاية ذات المغزى)، كما تتردد بين معنى حسى هو الأصل (القصة أو الموقف) وآخر عقلى هو

المغزى. وفي كل الحالات ينتمى المثل - بهاتين الداليتين - إلى النثر ويختص به، ويصبح ذا صلة حميمة بشكل خاص من أشكال النثر وهو القصص، سواء كان فى النثر الأدبى أو النص القرآنى. إلا أن استعمال المثل بمعنى "الحكاية" أو "القصة" فى كتابات النقاد القدماء تم فى أضيق الحدود، وفيما يتعلق بكليلة ودمنة؛ ذلك أن الكتابات النقدية القديمة لم تعتن بالنصوص القصصية ذاتها، برغم ما حظى به كتاب كليلة ودمنة من اهتمام نسبى من النقاد.

٢- المثل بين المجاز والتشبيه

١- استخدام مصطلح "المثل" فى الكتابات البلاغية القديمة بمعنى التمثيل^(٢٠). وكان استعمال مصطلح "مثل" هو الأسبق، ذلك أنه كان من أول المصطلحات التى بدأت تظهر فى الدراسات القرآنية المبكرة للدلالة على المجاز أو الصور البيانية^(٢١). كما استخدم مصطلح "المماثلة" أيضاً بمعنى التمثيل^(٢٢)، إلا أن استعمال "المثل" كان أكثر تردداً فى الكتابات البلاغية التى كثيراً ما جمعت بين استعمال "المثل" أو "ضرب المثل" والتمثيل. ويبدو أن هذا التعدد فى المصطلح، الذى كان مظهراً من مظاهر عدم استقرار المصطلح البلاغى، هو الذى حدا بعبد القاهر الجرجانى إلى محاولة حسم هذا الأمر، فنص على أن كلا من المثل والمماثلة يستعمل بمعنى التمثيل^(٢٣). ولم يمنع هذا من تردد مصطلح "المثل" عنده بمعنى "التمثيل"^(٢٤). إلا أن استعماله "للمثل" و "الأمثال" ظل محفوظاً بكثير من عدم التحدد، حيث التبس عنده المثل بالمعنى

البلاغي - أى بوصفه صورة بلاغية - بالمثل بمعنى القول السائر أو الحكمة ^(٢٥) وهذا ما تنبه إليه ابن رشيق حين فصل بين التمثيل والمثل (القول السائر) وجعل لكل منهما باباً مستقلاً فى كتابه العمدة ^(٢٦) . وعلى هذا قدم "التمثيل بوصفه صورة بلاغية، ثم عرض للمثل السائر، الذى شمل عنده القرآن والحديث النبوى والشعر والنثر.

وقد اختلفت النظرة إلى المثل (التمثيل) من حيث اختصاصه بالشعر فقط دون النثر، ذلك أن بعض المهتمين بالشعر - مثل قدامة بن جعفر والفارابى ^(٢٧) وابن سينا - اعتبروا التمثيل أداة تصويرية تخص الشعر وحده، مثله مثل التشبيه والاستعارة. وبدا واضحاً عند الأخيرين أن اختصاص "المثل" (التمثيل) بالشعر يرجع إلى ارتباطه الحميم بالتخييل الشعرى، الذى يميز الشعر نوعياً عما عداه من الأشكال النثرية.

غير أن النظرة السائدة فى الكتابات البلاغية القديمة هى أن "المثل" (التمثيل) أداة من أدوات التصوير البيانى فى الشعر والنثر على حد سواء، كما يدخل فى هذا أيضاً النص القرآنى؛ ذلك أن معالجة البلاغة العربية "للمثل" تمت من خلال التعامل المباشر مع النص القرآنى والنصوص الأدبية شعراً كانت أم نثراً. وأياً كان الأمر، فقد قرن التمثيل سواء كان فى الشعر أم فى النثر بالمجاز، وجعل ضرباً من ضروبه مثل الاستعارة.

٢-قرنت الكتابات البلاغية (قبل عبد القاهر الجرجاني، ت ٤٧١ هـ) بين المثل والمجاز من حيث مخالفته الأصل، أو مقابلته الحقيقة، أو حمله المعنى على غير الظاهر. وشكلت

البدايات الأولى لهذا الاقتران عند الجاحظ، الذي استعمل المجاز في التأويل (٢٨) . لقد جعل الجاحظ "المثل" وسيلة من وسائل تأويل المعنى وحمله على غير الظاهر، (٢٩) . لا سيما أن هذا التأويل كان دافعه فكره الاعتزالي القائم على التوحيد. وهذا ما يبيده تعليقه على قول أشهب بن رميلة:

نـ هم ساعد الدهر الذي يُتقى به وما خير كف لا تنوء

بساعد

قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع، وقد قال الراعي:

نـ هم كامل الدهر الذي يُتقى به ومنكبه إن كان للدهر منكب

(٣٠)

فالجاحظ يجعل الصورة في قول الشاعر (ساعد الدهر) مثلاً على التأويل خشية أن تنسب القدرة أو القوة إلى الدهر دون الله، وتلافياً لشبهة الاشتراك مع الله في صفات تخصه. وإيثار الجاحظ لاستعمال المثل دون الاستعارة - حيث ينطبق المثل هنا على الاستعارة - يرجع إلى عدم شيوع مصطلح "الاستعارة" آنذاك، فضلاً عن عدم استقرار المصطلح البلاغي بصفة عامة. (٣١) ومن هنا يرد إطلاق "المثل" - بوصفه صورة من صور المجاز - عند الجاحظ إلى أسباب عقائدية، الأمر الذي يدعو إلى تأكيد ذلك بقول الراعي السابق، الذي تراجع فيه الشاعر مشككاً في نسبة هذه الصفات إلى الدهر دون الله (إن كان للدهر منكب).

إلا أن أخذ المجاز أو المثل على التأويل لم يرتبط دائماً بالجانب العقائدي على نحو مباشر عند من تعرض للمثل

والتمثيل في الكتابات البلاغية المبكرة، فبعض شراح الشعر من اللغويين أطلقوا مصطلح "المثل" على الصور الاستعارية المركبة بصفة عامة، وعلى القائم منها على التشخيص بشكل ملحوظ. فأبو عبيدة بن معمر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـ) في شرحه للنقائض يستعمل المثل بمعنى المجاز أو الاستعارة على التأويل (٣٢) كما جعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) التمثيل قسماً من أقسام المجاز (٣٣). وعلى الرغم من دفاعه عن المجاز، ونفيه صفة الكذب عنه، فهناك اختلاف واضح بين نظرتي الجاحظ وابن قتيبة إلى المجاز بوصفه وسيلة من وسائل التأويل؛ ذلك أن المجاز عند الأخير ليس إلا طريقة من طرق التعبير المعروفة والمدركة سلفاً لدى العرب القدماء. وبعبارة أخرى تمثل المجازات عند ابن قتيبة جزءاً ثابتاً لا ينفصل عن اللغة التي يستخدمها العرب؛ فهو ينظر إلى المجاز في عبارات مثل: "نبت البقل، طالت الشجرة، أينعت الشجرة"، على أنه أمر مألوف ومتعارف عليه في اللغة لدى الجميع. وهذا هو أحد مبررات الدفاع عن المجاز عنده، ونفى شبهة الكذب عنه (٣٤). ويعتمد أبو جعفر بن النحاس - وهو أحد شراح المعلقات (ت ٣٣٨ هـ) - على المبدأ ذاته - عند ابن قتيبة - حين يستعمل مصطلح "التمثيل" ويطلقه على الاستعارة بشكل عام في شرحه للمعلقات التسع، حيث نجده يبرر استخدام الاستعارات القائمة على التشخيص بأنها من الاستعارات المتكررة عند العرب (٣٥).

ومن الواضح أن الصور الاستعارية التي كانت تعتمد على التخيل أطلق عليها القدماء مصطلح "تمثيل" بدلاً من الاستعارة،

وقد كان هذا بسبب عدم ثبات المصطلح البلاغى واستقراره، لا سيما أن بعض القدماء المتأخرين مثل صاحب نضرة الإغريض (وهو المظفر العلوى ت ٦٥٦ هـ) قد نوه بذلك فى حديثه عن الاستعارة قائلاً: "كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون: فلان كثير الأمثال. ولقبها بالاستعارة ألزم لأنه أعم، ولأن الأمثال كلها ليس تجرى مجرى الاستعارة...." (٣٦).

ويشمل انتقاد المظفر العلوى كثيراً من الذين اهتموا بالتمثيل مثل قدامة بن جعفر وأبى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى، ومن أهمهم قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) الذى جعل التمثيل خاصاً بالشعر وحده، وذلك حين رأى أنه يسوازى "الكلام الشعرى" فى أحد تعليقاته على نموذج من نماذج التمثيل التى أوردها فى كتابه نقد الشعر (٣٧). وبعبارة أخرى بدا التمثيل - عنده - سمة من السمات الجوهرية التى تميز لغة الشعر عما عداها، وقد اشترك فى هذا مع خمس خصائص أخرى "تنتج من تأليف المعنى والمبنى فى الشعر" هى المساواة والإشارة والإرداف والمطابق والمجانس، وهذه الخصائص تؤكد أن المعنى الشعرى له كيفية خاصة فى تقديمه من خلال التقديم المجازى (٣٨). وعلى هذا عرف قدامة التمثيل بقوله: "أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى ما فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك أن المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه" (٣٩). فالتمثيل - عنده - يدل على التعبير عن المعنى المراد توصيله بصياغة غير مباشرة (تدل على معنى آخر). وكثير من النماذج الشعرية التى استشهد بها على التمثيل تدخل فى الاستعارة. وقد استخدم معظمها بوصفها شواهد على

التمثيل أيضاً عند كل من أبى هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ).

ولا يختلف تعريف التمثيل أو المماثلة عند أبى هلال العسكري، وابن سنان الخفاجي عن تعريف قدامة له، فهو عندهما صورة من صور المجاز، حيث تستخدم العبارة في غير معناها، أو يشار إلى المعنى بتعبير لا يدل عليه مباشرة^(٤٠). وعلى الرغم من ذلك فقد اعترض أبو هلال العسكري على أحد الشواهد، التي استخدمها قدامة في حديثه عن التمثيل^(٤١) مشيراً إلى أنه أقرب إلى الاستعارة. ورغم هذا الاعتراض فقد كانت شواهد التمثيل عنده تشمل الاستعارة كذلك^(٤٢). إلا أن الصور التمثيلية التي أوردها العسكري ليست إلا مجموعة من التعبيرات الشائعة الثابتة المتواطأ عليها لدى العرب القدماء، إذ هي معروفة سلفاً ومتداولة فيما بينهم مثل قولهم: "فلان نقي الثوب؛ يريدون به أنه لا عيب فيه. وليس موضوع نقاء الثوب البراءة من العيوب؛ وإنما استعمل فيه تمثيلاً". وكذا قول امرئ القيس:

ثيابُ بنى عوف طهارى نقية وأوجههم عند المشاهد غران
وكذلك قولهم: "فلان طاهر الجيب"؛ يريدون أنه ليس بخائن ولا غادر. وقولهم: "فلان طيب الحُجْزة"؛ أى عفيف.... وقال الأصمعي: "إذا قالت العرب: الثوب والإزار؛ فإنهم يريدون البدن، ... ويقولون: فلان أوسع بنى أبيه ثوباً؛ أى أكثرهم معروفًا. وفلان غمر الرداء؛ إذا كان كثير المعروف.. قال كثير:
غمر الرداء إذا تبسم ضاحكاً غلقت لضحكته رقاب المال
وكذلك قولهم: فلان رحب الزراع، وفلان دنس الثوب؛ إذا كان غادراً فاجراً....^(٤٣).

يصدر أبو هلال العسكري هنا عن المبدأ ذاته الذى وضعه ابن قتيبة، وطبقه أبو جعفر بن النحاس، وهو أن التمثيل فضلاً عن أنه يشمل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص، فهو يرتد أيضاً إلى كثير من التعبيرات الثابتة والشائعة الاستخدام مما قالته العرب، واستعمله الشعراء، فيما بعد. وإذا كان الرجوع إلى اللغة (الاستخدام اللغوى المتداول) مظهراً من مظاهر قبول التعبيرات التمثيلية القائمة على المجاز، وتبريراً لوجودها فى الوقت نفسه، فإن هذا يكشف - من وجه آخر - عن معنى من معانى المثل (التمثيل) عند البلاغيين، يقرب قليلاً من "المثل" بمعنى القول السائر أو المأثور فى كتب الأمثال. ومن هنا كان التداخل بين المثل بهذا المعنى الأخير، والمثل بمعنى التمثيل البلاغى. ودلالة التمثيل - هنا - على التعبير الشائع تختلف عن الأقوال الشعرية الخاصة ببعض الشعراء التى تحولت فى ذاتها إلى أمثال ذائعة لما تتطوى عليه من الحكمة.

وقد حدد قدامة من الصور التى سماها تمثيلاً (ما يجرى منها مجرى المثل لفظاً ومعنى)، وهو ما ينطبق على قول الشاعر:

ألم تك فى معنى يدك جعلتنى فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا
ولو أننى أذنبت ما كنت هالكا على خصلة من صالحات خصالكا
قال قدامة:

فعدل عن أن يقول فى البيت الأول أنه كان مقدماً فلا يؤخره، أو مقرباً فلا يبعده، أو محتبى فلا يجتنبه، إلى أن قال إنه كان فى

يعنى يديه ، فلا يجعله فى اليسرى ، ذهاباً نحو الأمر الذى قصد
الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل ^(٤٤) .

من الواضح أنه يفرق مبدئياً بين المثل بوصفه قولاً سائراً
والتمثيل البلاغى الاستعارى ، فليس كل تمثيل يمكن أن يجرى
مجرى المثل ، والدليل على ذلك شواهد ، التى استدلت بها على
التمثيل ، ولم يعقب عليها بمثل ذلك التعقيب السابق . وإذا تأملنا
تعليقاته على الأبيات التى عدّها نماذج للتمثيل وجدنا التمثيل
عنده لا يعنى "مثلاً" وإنما هو ذلك التعبير غير المباشر الذى
يعتمد على "الإشارة" أو "الإيماء" ، وقد تكون هذه "الإشارة"
"بعيدة" أو "بعيدة ظريفة" . وقد يكون "الإيماء" أيضاً إيماءً غريباً
ظريفاً ^(٤٥) . وارتباط التمثيل بالإشارة والإيماء يرجع إلى
اختصاص التمثيل بالشعر واللغة الشعرية ذات الطبيعة الخاصة
عند قدامة ، وإلى كون التمثيل وسيلة من وسائل التعبير التخيلى
والإيحائى التى يلجأ إليها الشاعر .

وقد تكرر إيراد هذا الشاهد الذى أورده قدامة عند أبى
هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى ، بوصفه شاهداً على
المماثلة عند الأول ، والتمثيل عند الثانى . ونظراً لاهتمام أبى
هلال العسكرى برد التعبير إلى أصله ، فقد ذكر أن الأصل
الأول لهذه المماثلة قول طرفة :

أبينى أفى معنى يدك جعلتنى فأفرح أم صيرتنى فى شمالك
ومن هنا يمكن أن نفهم السبب الذى جعل قدامة يخض قول
الرماح بن ميادة السابق بأنه التمثيل (الذى يجرى مجرى
المثل) . فالشاعر استخدم الصورة التمثيلية ذاتها ، لكن فى سياق
آخر مغاير للسياق الأصلى (الغزل) . وهذا يعنى أن هذا التعبير

الثابت الجاهز أصبح بمثابة المثل الذى يمكن أن يستشهد به فى الموقف المماثل للموقف الأصيل الذى استخدمه فيه الشاعر الأول. (الشاعر كان مقرباً ممن يحب، ثم أصبح لا يحظى بهذه المكانة). وعلى هذا تحول التمثيل إلى تعبير ثابت أو "مثل" كما رأى قدامة. ومما يؤكد هذا أن قدامة استخدم مصطلح "المثل" فى تعقيبه على شاهد آخر من شواهد التمثيل عنده، وهو قول الشاعر:

راح القطين من الثغراء أو بكروا وصدفوا من نهار الأمس ما ذكروا
قالوا لنا وعرفنا بعد بينهم قولاً فما وردوا عنه وما صدروا
قال قدامة: فقد كان يستغنى عن قوله "فما وردوا عنه ولا صدروا" بأن يقول فما تعدوه أو تجاوزوه، ولكن لم يكن له موقع الإيضاح وغبابة المثل، لقوله: فما وردوا عنه ولا صدروا^(٤٦). واستعماله لمصطلح "المثل" الذى ينطبق على قول الشاعر "فما وردوا عنه ولا صدروا" يرجع إلى شيوخ استعمال الورود والصدور فى غير معنييهما الأصليين، من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمراً قد روينا
ومن اللافت للانتباه أن أبا جعفر بن النحاس - وهو معاصر لقدامة - عدّ هذا البيت تمثيلاً^(٤٧). ولعلنا لم ننس أن أبا جعفر بن النحاس ردّ كثيراً من الاستعارات التشخيصية، التى عدّها تمثيلات، إلى أنها من التعبيرات المتكررة عند العرب القدماء.

لقد بدأ النظر إلى المثل (التمثيل) على أنه مرادف للمجاز عند الجاحظ، وقد أكدت الشواهد التى استخدمت فى الكتابات

البلاغية عند الجاحظ وغيره أن المعنى بهذا المجاز هو الاستعارة المركبة خاصة، أو الاستعارة القائمة على التشخيص. كما أظهرت شواهد البلاغيين أيضاً أنه كان يُقصد به التعبير الاستعاري الشائع، الذي استخدم عند العرب الأولين أو المتداول. ومن هنا تداخل المثل مع التمثيل، بحيث تحول التمثيل البلاغي أحياناً إلى "مثل"، خاصة عند قدامة ابن جعفر في القرن الرابع الهجري. ثم تحدد النظر إلى "التمثيل" بوصفه ضرباً من ضروب الاستعارة بعد ذلك مع بداية القرن الخامس الهجري، كما ذهب إلى ذلك الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ) (٤٨) وهذا ما استقر لدى ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) أيضاً، الذي نص على أن التمثيل ضرب من ضروب الاستعارة،^(٤٩) فضلاً عن أن شواهد التي استدلت بها على التمثيل كانت تمثل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص. ومن هنا نجد ابن رشيق ينتقد من يخلط بين "المثل" بمعنى القول السائر، مثل: "أن تسمع بالمعيدي خير من أن تراه" أو "على أهلها جنت براقش" وبين التمثيل البلاغي، وذلك تعقياً على قول الحطيئة:

قوم إذا عقدوا عقداً لجارهم شدوا العناج وشدوا فوقه الكربا^(٥٠)
قال ابن رشيق: و "أما قولهم في تفسير ما يقع في الشعر من جنس قول الحطيئة:

"شدوا العناج وشدوا فوقه الكربا" هو مثل؛ فإنما ذلك مجاز، أرادوا التمثيل"^(٥١)

ينبه ابن رشيق إلى أن استخدام الشاعر إحكام شد الحبال التي تمسك بالدلو - الذي يدل في البئر حتى لا يقع - للدلالة على تمسك من يمدحهم بعهودهم مع جيرانهم وثباتهم عليها

دلالة على شدة وفائهم - استخدام مجازي يدخل تحت ما سبق أن سماه بالتمثيل. وليس التمثيل عنده إلا ضرباً من ضروب الاستعارة. وعلى هذا فإن قول الحطيئة يتضمن تمثيلاً استعارياً. وهناك فرق كبير بين "المثل" كما حدده ابن رشيق والتمثيل الاستعاري أيضاً.

٣- غير أن النظرة إلى المثل "التمثيل" بوصفه مجازاً أو ضرباً من ضروب الاستعارة بدأت تأخذ مساراً جديداً عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ). لقد جعل عبد القاهر التمثيل قسماً رئيساً من أقسام المجاز، وجاء هذا التصنيف واضحاً في دلائل الإعجاز. قال عبد القاهر:

"وأما المجاز فقد عول الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز، والكلام في ذلك يطول... وأنا أقصر هنا على ذكر ما هو أشهر منه وأظهر. والاسم والشهرة فيه لشينين: الاستعارة والتمثيل، وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة" (١٢).

لقد عدَّ عبد القاهر التمثيل صنفاً من أصناف المجاز، مثله مثل الاستعارة. ومعنى المجاز هنا قائم على نقل الألفاظ من معناها الأصلي إلى معنى آخر مغاير. إلا أن تصور عبد القاهر للتمثيل على أنه مجاز استعاري يبدو كما لو كان وضعاً غير ثابت، ليس دائماً ولا أصلياً؛ ذلك أن الأصل في نظريته إلى التمثيل أنه قسم من أقسام التشبيه. ولو نظرنا إلى تحليله للشواهد التي يستدل بها على التمثيل الاستعاري، وجدناه يردّها إلى أصلها وهو التشبيه؛ بل إن التشبيه يصبح أصلاً للاستعارة والتمثيل المجازي مع اختلاف:

و"أما التمثيل الذى يكون مجازاً لمجيئك به على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد فى الشئ، بين فعله وتركه: " أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى". فالأصل فى هذا: أراك فى ترددك كمن يُقدم رجلاً ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة، كما كان الأصل فى قولك: "رأيت أسداً"، رأيت رجلاً كالأسد، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة. وهكذا كل كلام رأيتهم قد نحا فيه نحو التمثيل، ثم لم يفصحوا بذلك، وأخرجوا اللفظ مخرجه إذا لم يريدوا تمثيلاً" (٥٣).

لقد تردد التمثيل عند عبد القاهر بين المجاز الاستعاري والتشبيه. وعلى الرغم من أنه حاول أن يضع حدوداً تفصل بين المثل والتشبيه والاستعارة، بعد أن جعل هذه الأنواع الثلاثة أصولاً كبرى للكلام وأقطاباً تدور حولها المعاني، (٥٤) فإن تناوله لهذه الأصول يكشف عن التداخل والتشابك فيما بينها، بحيث يصبح التشبيه أصلاً للتمثيل والاستعارة، كما تقوم الاستعارة مرة على التشبيه (وهنا تصبح فرعاً من أصل) ومرة على التمثيل (وهنا تصبح فرعاً من فرع). لقد جعل عبد القاهر التشبيه قاعدة ينطلق منها مرة إلى التمثيل ومرة إلى الاستعارة. ومع أن ابن رشيق جعل التشبيه أصلاً للتمثيل والاستعارة على حد سواء، (٥٥) فإن عبد القاهر حاول أن يُنظر لهذه المسألة ويقعدها (٥٦) بشكل أكثر تفصيلاً، محدداً أوجه الالتقاء من عدمه بين الأصول والفروع.

والمبدأ العام فى التفرقة بين الاستعارة والتشبيه وكذلك التمثيل القائم على التشبيه - عند عبد القاهر - هو أن الألفاظ

فى الاستعارة تستعمل استعمالاً مخالفاً لاستخدامها الحقيقى، ونقلها من مجالها الدلالى الخاص بها إلى مجال دلالى آخر. وشرط هذا الانتقال من المعنى الأصلى إلى المعنى المجازى، أن تكون هناك علاقة مشابهة بينهما. لكن هذا لا يستدعى القول بأن التشبيه هو الاستعارة، أو أن أى تشبيه يصلح لأن يصبح استعارة، وبالتالي لا يصح أن نقول إن أى تمثيل يصلح لأن يكون استعارة، لأن الاستعارة تقوم على إسقاط ذكر المشبه. (٥٧) وهذا لا يصح فى جميع الأحوال، أى عندما لا تكون المشابهة صريحة وواضحة ويكون وجه الشبه غامضاً. (٥٨) وفى هذه الحالة يصبح للتمثيل (الذى هو قسم من أقسام التشبيه) أهمية خاصة، حيث تبدو بعض صورة أكثر تعقيداً من الاستعارة.

والاستعارة - عند عبد القاهر - بناء على ما سبق "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل" (٥٩) وتفصيل ذلك أنها تقوم على المشابهة، التى تقتضى وجود مشبه ومشبه به، كما هو الحال بالنسبة للتشبيه والتمثيل غير الاستعارى. غير أن الاستعارة التى تقوم على التشبيه تختلف عن الأخرى، لأن المشابهة فى الحالة الأولى تكون حسية، وفى الحالة الثانية تكون عقلية. يقول عبد القاهر:

".... فإذا كان الشبه بين المستعار منه والمستعار له من المحسوس والغرائز والطباع، وما يجرى مجراها من الأوصاف المعروفة، كان حقها أن يقال إنها تتضمن التشبيه، ولا يقال إن فيها تمثيلاً وضرب مثلاً. وإذا كان الشبه عقلياً جاز إطلاق التمثيل فيها، وأن يقال ضرب الاسم مثلاً لكذا، كقولنا ضرب النور مثلاً للقرآن والحياة مثلاً للمعلم" (٦٠).

يختلف التمثيل الاستعارى - عند عبد القاهر - عن الاستعارة القائمة على التشبيه، لأن علاقة المشابهة فى التمثيل الاستعارى لا تكون واضحة وصريحة، لأنها غير محسوسة. ويطلق عبد القاهر على هذا النوع من الاستعارة اسم "المثل"، سواء كان التمثيل الاستعارى مفرداً أو مركباً فهو يضرب مثلاً لشيء آخر. ومن هنا تأخذ شواهد على التمثيل الاستعارى شكل العبارات النمطية الثابتة، التى يمكن أن تستخدم فى سياقات متعددة تناسبها، ومن هذه الشواهد:

- أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى.

- أراك تتفخ فى غير فحم.

- ما زال يقتل منه فى الذروة والغارب.

- أخذ القوس باريها.

- هل يجمع السيفان فى غمد ؟ (٦١)

وعلى هذا يكون السؤال: هل يمكن القول إن المثل (أو التمثيل) عند عبد القاهر، والذى يشمل - فقط - الاستعارات التى تكون المشابهة فيها عقلية ومنتزعة من عدة أشياء يشكل نمطاً ثابتاً خاصاً بالتمثيلات الاستعارية لا تتجاوزه إلى غيره؟ وهل اقتصر التمثيلات الاستعارية على هذا النمط من العبارات ذات المضمون الحسى والصياغة الثابتة تجعل التمثيل الاستعارى يقترب من المثل بمعنى القول السائر؟

٤- لم يول عبد القاهر التمثيل الاستعارى الاهتمام نفسه الذى أولاه للتمثيل، الذى عدّه قسماً من أقسام التشبيه. لقد احتفى بالتمثيل من زاوية عنايته البالغة بالتشبيه أصلاً والتمثيل فرعاً منه، لكنه جعل له خصوصية تكاد تفرد به عن هذا الأصل.

فالتمثيل وإن كان يستند إلى المشابهة مثله مثل التشبيه، فهو يعد نقلة عقلية تتجاوز التشبيه ووضوحه، الذي يؤدي إلى سرعة إدراك وجه الشبه إذ ينتمى - غالباً - إلى مدركات الحس أو ما يتصل بالغرائز أو الأخلاق؛ فيشبه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل أو الهيئة أو اللون أو الصوت أو المذوقات أو المشمومات، بحيث تبدو الصفة المراد إثباتها محسوسة في طرفي التشبيه. (٦٢) أما التمثيل فوجه الشبه فيه يحتاج إلى التأول العقلي بسبب عدم وضوحه كما هو الحال في التشبيه؛ ذلك أن الاشتراك في الصفة يمثل وجوداً حقيقياً في التشبيه في حين يكون تقديرية في التمثيل. (٦٣) وهذا يرجع إلى أن التمثيل يقوم على الجمع بين أشياء بعيدة مختلفة لا يقع عليها غير الحاذق، ومن هنا فهي تتطلب مزيداً من التأمل والتدقيق والفكر (٦٤).

ويتفاوت التأول في التمثيل - بسبب بعد طرفيه وعدم وضوح العلاقة بينهما حسياً - بين الوضوح الذي يكاد يجعله قريباً من التشبيه الصريح، وبين الدقة التي تتطلب قدراً من التأول أو مزيداً منه، عندما يصل الأمر إلى حد الغموض. (٦٥) ورغم أن عامل الأفراد والتركيب ليس هو الحاسم في التفرقة بين التشبيه والمثل عند عبد القاهر، فإنه يعد من العوامل التي تصل بالتمثيل إلى أعلى درجات التأول؛ ذلك أن الشبه العقلي قد ينزع من شيء واحد أو من عدة أمور مجتمعة، كما أن وجه الشبه يتحقق في حالة التركيب من جملة من الكلام وترتيب الكلام على نحو مخصوص، يكون مجموع الصورة،

حتى فى حالة التركيب يتفاوت التمثيل أيضاً تبعاً لمستوى التركيب نفسه.

من أبسط صور التمثيل التى يطرحها عبد القاهر تمثيل اللفظ بالعسل فى الحلاوة ذلك أن وجه الشبه هنا منتزع من أمر واحد، حيث يمكن انتزاعه من حلاوة العسل، والاشتراك فى صفة الحلاوة أمر تقتضيه اللذة التى يسببها اللفظ للنفس، والتى تشابه اللذة الناتجة عن حلاوة العسل. أما التمثيل الذى يبدو أكثر تركيباً، فهو الذى يكون وجه الشبه فيه منتزعاً من عدة أمور. ومثاله الآية القرآنية: "مثل الذين حُمِلُوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً". فالشبه هنا كما يقول عبد القاهر "منتزع من أحوال الحمار، وهو يحمل الأسفار التى هى أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول، ثم لا يحس بما فيها، ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التى ليست من العلم فى شىء ولا من الدلالة عليه بسبيل، فليس له مما يحمل حجة سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبه، فهو كما ترى مقتضى أمور مجمة ونتيجة لأشياء ألفت وقرن بعضها إلى بعض".^(٦٦) فوجه الشبه مستمداً من الحمل مطلقاً، وإنما من الحمل مقترناً. والجهل بها؛ ذلك أنه ليست هناك علاقة مشابهة بين الحمار، وإنما تتحقق فى حالة اقتران الحمل بها. والأمر نفسه ينطبق على تمثيل من يسبح نتيجة مسعاه وعمله بالقابض على الماء، إلى القبض فى ذاته أو على إطلاقه، والنسبة بينهما.^(٦٧) والشبه فى هذه جملة من الكلام مرتبة بشكل متدرج جزء دون جزء وإلا اختل الـ

ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحاً، حين يتصاعد وجه الشبه
العقلى ليصل إلى أعلى درجات التأول، ليصبح عقلاً محضاً
على حد قول عبد القاهر، حين يصبح التمثيل أكثر تركيباً، فيقع
فى عدد كثير من الجمل المتوالية، كما يتحقق فى بعض الأمثال
القرآنية. يقول عبد القاهر:

”ينبغى أن تعلم أن المثل الحقيقى والتشبيه، الذى هو
الأولى بأن يسمى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر
الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من
الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى أن التشبيه كلما كان
أوغل فى كونه عقلياً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة
أكثر. ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل ”إنما مثل الحياة
الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض
مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض
زُخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها
أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن
بالأمس“. كيف كثرت الجمل فيه حتى أنك ترى فى
هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهى وإن كان قد
دخل بعضها فى بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن
ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلة
تشير إليها واحدة واحدة. ثم إن الشبه منتزع من
مجموعها من غير أن يفصل بعضها عن بعض وإفراد
شطر من شطر، حتى أنك لو حذف منها جملة واحدة
من أى موضع كان أخل ذلك بالمعنى من التشبيه.“ (٦٨)

لا تخفى هنا رؤية عبد القاهر الكلية للصورة التمثيلية حيث يقع المشبه به - الذى يوازى دورة الحياة الدنيا بمراحلها المتعاقبة، والتي تنتهى بالزوال والفناء - فى عشر جمل متوالية ومتداخلة وقد شكلت كلاً يصعب أن يفصل فيه جزء عن الآخر، أو يتقدم أو يتأخر عن موضعه، حتى لا تختل الصورة المشكلة من مجموع هذه الأجزاء وفق هذا الترتيب، وبالتالي يفقد المغزى المستفاد منها. وقد شكّل تعاقب الجمل فى هذا التمثيل نمطاً شبيهاً بالنمط القصصى الذى يعتمد على توالى الأحداث وتصاعدها، وذلك من خلال التصوير الحسى، الذى يبين فى هذه الآية كيف تؤول الحياة الدنيا إلى زوال بهدف استخلاص العبرة والعظة. من هنا تحول "المثل" عند عبد القاهر إلى معنى كلى تجاوز النمط الجزئى للصورة البلاغية المعتادة. لكن عبد القاهر لم يكن معنياً بهذه النظرة الكلية بقدر ما كان معنياً بالكيفية التى يستخرج بها وجه الشبه العقلى من مجموع هذه الصورة، ليستدل بهذا على فكرة مؤداها أن جوهر التمثيل يتحقق من خلال بعده عن التشبيه الظاهر الصريح، وكلما ازدادت مسافة هذا البعد أصبحت الصورة تمثيلاً. وأياً كان الأمر، فقد شكّل هذا النوع من التمثيل القرآنى نمطاً عالياً من أنماط التمثيل عند عبد القاهر لاعتماده على التأويل العقلى، الذى يقتضيه نوع من الغموض المستحب الناتج عن بعد العلاقة بن طرفى التمثيل، فضلاً عن قيام التمثيل على التركيب، الذى يدعم بدوره ذلك بالغموض بل الإغراق فى التأويل.

لقد كان "المثل" عند عبد القاهر وضعاً خاصاً من أوضاع التشبيه والاستعارة. لكن عنايته الشديدة بالتمثيل بوصفه تشبيهاً

عقليا كانت هي الغالبة. وقد تدرجت مستويات المثل بالمعنى البلاغى وفقا لدرجة التأويل فيه، الذى كان يرتد إلى بعد العلاقة بين طرفيه، ثم إلى تراوحيه بين الأفراد والتركيب. حيث كان اعتماد التمثيل على التركيب عاملاً من عوامل تدعيم فكرة التأول العقلى، الذى يميز التمثيل عن التشبيه، كما كان عاملاً مهماً فى مجاوزة النظرة الجزئية إلى التمثيل بوصفه صورة بلاغية. وتضمنت بعض أنماط "المثل" (التمثيل) - عند عبد القاهر - التعبيرات الشائعة والمتداولة، التى تدخل ضمن الأمثال بمعنى الأقوال السائرة، وتستخدم على سبيل التشبيه اعتماداً على الأداة أو على سبيل الاستعارة. وعلى الرغم من تنويه عبد القاهر فى بداية تناوله لموضوع التمثيل بأنه سيعرض للتمثيل من حيث اختصاصه بالشعر، فإن تناوله لتفصيلات الموضوع جاوزت الشعر إلى النثر فالنص القرآنى والأحاديث النبوية. الأمر الذى جعله يؤكد السمة العقلانية للتمثيل، ويدخله ضمن المعانى العقلية الصادقة مستبعداً إياه من المعانى التخيلية. وهو ما سيتضح فى تناوله للتقديم الحسى للمثل.

٣- المثل بين الحس والعقل

١- عُد "المثل" (التمثيل) فى الكتابات البلاغية - كما سبق أن تقدم - نوعاً من أنواع الصورة البلاغية التى تحقق وجودها فى النص القرآنى والشعر والنثر على حد سواء. ومن هنا ارتبط المثل بوصفه صورة بلاغية بحقل الدراسات الأدبية التى تعنى بالشعر والنثر والدراسات القرآنية التى تتعلق بتفسير

النص القرآني وبيان أوجه الإعجاز فيه. وقد تداخل هذان الحقلان الدراسيان إلى حد كبير بسبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربي القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التي عرضت لهم في النص القرآني. وقد كان لدراسة المتكلمين وغيرهم للنص القرآني تأثيرها البالغ في النهوض بالبحث البلاغي - بصفة عامة - عند العرب قديماً، كما كان لها دورها الكبير في تطوير مبحث المجاز وبلورته وتحديد أنواعه. (٦٩).

وقد ربطت الكتابات البلاغية بين التصوير البلاغي والتقديم الحسي للمعنى منذ الجاحظ، الذي لفت انتباه البلاغيين إلى طبيعة الدور الذي تؤديه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر. (٧٠) وكان للنص القرآني دوره في إثراء هذا الجانب لاعتماده على التصوير الحسي - ممثلاً في التشبيهات والاستعارات - للمعاني المجردة، وما نتج عن ذلك من تأثير في تأدية هذه المعاني وتيسير إدراكها، مما أثار اهتمام الرُّمَّانِي، الذي أدرك أن التقديم الحسي في الصور البيانية القرآنية قد ارتبط بتوضيح المعنى وإيانتة وتقريبه، بحيث أصبح ذلك التقديم الحسي - الذي يعتمد في الغالب على ما يدرك بصرياً - للتشبيهات والاستعارات معياراً من معايير بلاغة الصورة. ويبدو أن "الرُّمَّانِي لعب دوراً كبيراً في رسم المعالم الكبرى لوظيفة الصورة في الموروث النقدي والبلاغي". (٧١) وكان لهذا تأثيره في الكتابات البلاغية المتأخرة عنه، مثلما نجد عند العسكري وابن جني وابن سنان الخفاجي (٧٢) ذلك أنه رسخ عند هؤلاء ارتباط وظائف الصورة البلاغية بخاصية

التقديم الحسى. وعلى هذا أصبحت الصورة البليغة - تشبيهاً كانت أم استعارة - هي التى تحقق النقلة من المعنوى إلى الحسى مستهدفة الإبانة والتوضيح. فالتشبيه البليغ عند الرملى هو الذى يخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، (٧٣) والسبب فى ذلك أن التقديم الحسى للتشبيه هو الذى يعين على بيان المعنى وتوضيحه، ومن ثم تقويته فى النفس. ومن هنا ارتبط بالتأثير.

وقد انسحبت هذه النظرة التى تعنى بالتقديم الحسى للصورة على "المثل" (التمثيل) عند ابن سنان الحفاجى، الذى كان له اهتمام خاص بالتمثيل من حيث إنه وسيلة لبيان المعنى وكشفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسى للمعنى، أى بواسطة المثال الحسى، الذى يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له. (٧٤) وشواهد ابن سنان على التمثيل اقتصررت على التمثيل الاستعارى. وبدا واضحاً أن الأصل الذى يترد إليه التقديم الحسى للصورة - أو التمثيل - عنده يرجع إلى قيام المجاز على معنى أصلى حقيقى، ومعنى فرعى مجازى، وذلك من خلال تناوله لبعض التمثيلات الاستعارية كما فى قول الرمىاح بن ميادة:

ألم تك فى معنى يدىك جعلتنى فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا
قال ابن سنان: "فأراد إن كنت عندك مقدماً فلا تؤخرنى، ومقرباً، فلا تبعدنى، فعدل فى العبارة عن ذلك إلى أنى كنت فى يمينك، فلا تجعلنى فى شمالك، لأن هذا المثال أظهر للحس".
كما قال ابن سنان تعقيباً على قول الشاعر:

تركت يدي وشاحاً له وبعض الفوارس لا يعتنق

"فعبّر عن قوله عانقته بأننى تركت يدي وشاحاً له، فأوضح المعنى حين جعل له مثلاً معروفاً مشاهداً". (٧٥)

فالتعبير التمثيلي - المجازي - بديل للمعنى الأصلي والفارق بينهما أن الأول يقوم بتوضيح المعنى من خلال الحس الذي يمكن معاينته بالبصر. واهتمام ابن سنان بالتقديم الحسي للتمثيل مرتبط باهتمامه بالتقديم الحسي للصورة التشبيهية، بصفة عامة، حيث يبدو هذا التقديم الحسي معياراً لحسن التشبيه وجودته: "والأصل في حسن التشبيه أن يُمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد" (٧٦).

ويأتى ابن سنان بالتشبيهات القرآنية مبيناً كيف يبرز التشبيه المعنى المجرد بشكل حسي تصويري. ومن الملاحظ أن هذه التشبيهات دخلت عند عبد القاهر - وهو معاصر لابن سنان - ضمن التمثيل بوصفه قسماً من أقسام التشبيه. ورغم أن ابن سنان اقتصر في تقديمه للتمثيل على التمثيل الاستعاري، فإن الحدود لم تكن واضحة عنده بين التشبيه والتمثيل غير الاستعاري. وأياً كان الأمر فقد مهد هؤلاء لاهتمام عبد القاهر الكبير بالتقديم الحسي للتمثيل على وجه خاص.

٢- وفكرة التقديم الحسي للمعنى في البلاغة العربية القديمة ذات صلة بالطروحات الفلسفية في الثقافة العربية القديمة مما يتعلق بنظرية المعرفة وطبيعة الإدراك الإنساني، حيث عرض علم النفس القديم للإدراك الإنساني، الذي انقسم إلى قسمين رئيسين؛ أولهما الإدراك الحسي، والآخر الإدراك العقلي. وقد

جُعل الإدراك الحسي مسئولاً عن المعرفة الحسية التى تشكل -
بدورها - البداية الأولى للتعلم، والتى يترتب عليها بعد ذلك
معرفة المعقولات. وبعبارة أخرى جعلت المعرفة الحسية التى
يقدمها الإدراك الحسي من خلال الحواس وسيلة يتوصل بها
الإدراك العقلي، إذ لا يتم الإدراك العقلي فى الأغلب الأعم دون
رجوع إلى ما يقدمه الحسى. (٧٧) من هنا يتحول التصوير
الحسى (المعتمد على الصورة البلاغية) إلى وسيلة معرفية
تُقرّب المعانى المجردة التى يصعب على المرء استيعابها عقلاً
دون معاونة الحس. وهذا التصوير الحسى مرتبط بطبيعة الحال
بغايات أبعد من مجرد الإفهام، ربما تكون أخلاقية أو تربوية
تهذيبية أو للتأثير فقط.

وقد كانت مسألة التمييز بين معرفة الحس ومعرفة العقل
موضوع خلاف شديد بين المتكلمين. عرض له التوحيدى فى
إحدى مقابساته، وذلك فى إطار مسألة أوسع وهى معرفة الله،
وما إذا كانت هذه المعرفة تتم بطريق العقل ضرورة
واضطراراً أم بطريق الحس استقراراً واستدلالاتاً؟ وعليه فقد
طرح فكرة أن للعلم طريقين؛ أحدهما طريق العقل، والآخر
طريق الحس: "كل مطلوب من العلم إما أن يطلب بالعقل فى المعقول أو
بالحس فى المحسوس... فلهذا هو من الشاهد إلى الغائب ساغ أن يُظن تارة أن
معرفة الله اكتساب واستدلال، لأن الحس يتصفح ويستقرى، بمؤازرة العقل
ومظاهرته تحصيله، وأن يُظن تارة أخرى أنها ضرورة لأن العقل السليم من
آفة البرىء من العاهة يحث على الاعتراف بالله تقدس اسمه...." (٧٨)
فمعرفة الحس مادية جزئية، تبدأ بما هو عينى مشاهد أو
محسوس لتصل إلى ما هو غائب وغير محسوس. ومن هنا

جاز أن تكون معرفة الله من خلال الاستقراء العينى، الذى يصل بصاحبه إلى الاستدلال، ولكن برعاية العقل الذى يستطيع - وحده فقط - أن يحقق هذه المعرفة دون وساطة. واستمراراً فى حسم هذه المشكلة يورد التوحيدى "مثلاً" كان يرويه الوراقون فى بغداد للتمييز بين الحس والعقل وتأثير كل منهما فى النفس الإنسانية؛ حيث صور الحس بامرأة جميلة لكنها "ذات وقاحة وخلاعة"، جلست إلى شاب طرير، وقد أخذت تراوده عن نفسه مستخدمة كل وسائلها فى الإيقاع به، مستحثة إياه. أما العقل فصور بشيخ كبير عاجز عن الحركة، لا يستطيع أن ينهض ليكشف ذلك الإثم الذى يراه بعينه، وقد اكتفى بالإشارة والنداء واعداء ومستوعداً، واعظاً ومهدداً. (٧٩) وقد أراد التوحيدى أن يوضح الفارق الكبير بين قوة تأثير الحس إزاء ضعف تأثير العقل. فالحس أكثر جذباً واستثارة للمرء وأسرع تأثيراً فيه من العقل. ورغم تأكيد أهمية الحس، فإنه بوصفه رجلاً عقلياً أخلاقياً ينحاز إلى العقل، لأن الحس يدعو إلى الشقاء، فى حين يدعو العقل إلى السعادة، وذلك بناء على الصورة السابقة التى رسمها لكل من الحس والعقل؛ لأن العبرة هنا بالنتائج وعليه فالحس ينبغى أن يعمل بإشراف من العقل.

لقد تحول الحس إلى وسيط استخدم من خلال الصورة السابقة لتقريب الفكرة فقط. ومن هنا يمكن أن نفهم سبب اهتمام البلاغيين بالتقديم الحسى بوصفه وسيلة لتقديم المعنى بشكل أوضح وأقرب للعيان. وهذا ما فعله التوحيدى حين جسد كلا من الحس والعقل واستحضرهما "تمثلياً". وتأكيداً من التوحيدى لأهمية "المثل" فى تقريب المعنى نجده يكرر استعمال كلمة

"التمثيل" مقترنة بلفظتى الإيضاح والتقريب فى مواضع متعددة من المقابسات. (٨٠).

كما تتأكد أهمية الحس والاحتياج إلى المثل بوصفه وسيلة مثلى لتقريب المعنى الغائب، ليصبح شيئاً محسوساً، فى إجابة مسكويه حين سئل عن فائدة المثل؛ إذ نجده يؤكد اعتماد العلم على الحس ومدى الاحتياج إليه فى تشكيل المعرفة الأولية: "إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس، والسبب فى ذلك أنسنا بالحواس، وإلغنا لها من أول كونها، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقى إلى غيرها. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريباً عنده، طلب له مثلاً من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به وسكن إليه لإلفه له". (٨١)

وهما يدعم فكرة التقديم الحسى للمثل ما قدمه الحكيم الترمذى، أحد فقهاء السنة وعلماء الحديث من رجال القرن الثالث الهجرى (أواخره). فالترمذى عرض للمثل بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك، التى تستحضر حساً - فى الذهن - ما هو غائب وغير محسوس، معتمداً فى ذلك على النص القرآنى، الذى اعتمد بشكل خاص على ضرب الأمثال للناس بوصفها وسيلة توضيح وإيانه بهدف الهداية والتعقل والإقناع:

".... سألتنى عن شأن الأمثال وضربها للناس، فاعلم أن الله تعالى ضرب الأمثال للعباد فى تنزيله؛ لقوله تعالى: "ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم" وقال جل ذكره: "وضربنا لكم الأمثال". ثم اعلم بأن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء، وخفيت عليه الأشياء، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال لما خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله مثلاً من أنفسهم، لا من عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم؛ فالأمثال

نموجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار؛ لتهدى
النفوس بما أدركت عياناً. فمن تدبير الله لعباده أن ضرب لهم
الأمثال من أنفسهم لحاجتهم إليها ليعقلوا بها، فيدركوا ما
غاب عن أبصارهم وأسماعهم الظاهرة؛ فمن عقل الأمثال سمى
الله تعالى في كتابه عالماً: لقوله تعالى: "وتلك الأمثال نضربها
للناس وما يعقلها إلا العالمون".^(٨٢)

فالمثل عند الترمذى وسيلة حسية تقدم ما غاب وتقرّب ما
بعد من الأشياء، وذلك لمن ليس لديهم القدرة على التعقل
بمجاورة ظاهر الأشياء إلى باطنها دون وساطة. وفي هذا يلتقى
الترمذى مع العقلانيين والفلاسفة في مبدأ أن المعرفة الحسية
وسيلة أولية لتحقيق المعرفة، ولا يمكن الاستغناء عنها. وبهذا
تؤخذ الأمثال - بطبيعتها الحسية - معبراً للإدراك العقلى، أو
معبراً للوصول إلى المعنى المجرد. لكن الترمذى يجعل مسألة
تعقل الأمثال ومجاورة مستواها الحسي الظاهري إلى مستواها
الباطن - وما قد يلمح إليه هذا من العبرة أو العظة الأخلاقية
التي تقف وراء الأمثال - أمراً يخص العلماء وحدهم، معتمداً
في هذا على النص القرآنى نفسه "تلك الأمثال نضربها للناس
وما يعقلها إلا العالمون" إذن فقيمة المثل تكمن في مغزاه الذى
لا يصل إليه سوى العالم بباطن الأمور.

ولعل الإضافة التى حققها الترمذى ترجع إلى أنه قرن بين
التمثيل والمرآة، حيث جعل ما يدرك عقلاً له قوة ما هو حسي؛
وذلك حين يتحول المعنى المجرد إلى صورة حسية تتساظره.
قال الترمذى عن النفس المترددة دائماً بالشهوة التى فيها والتى
لا تثبت إلا إذا تحقق لها اليقين بشكل عيني:

"وتذبذبت النفس وترددت بالشهوة التي فيها. فإذا ضربت لها
الأمثال. صار ذلك الأمر لها بذلك المثل كالمعينة، كالذي ينظر
في المرآة، فيبصر فيها وجهه، ويبصر بها من خلفه، لأن ذلك
المثل قد عاينه ببصر الرأس، فإذا عاين هذا أدرك ذلك الذي
غاب عنه بهذا، فسكنت النفس. (٨٣) .

إن ما أراد أن يثبته الترمذى هو أن الإدراك الذهني للمثل
يكون في قوة التجربة العينية المباشرة، مثال ذلك رؤية المرء
لصورته وصورة من خلفه في المرآة؛ أى أن التجسيد الحسي
للمعنى يوازى رؤية المرء لصورته في المرآة. وعليه فمعينة
المرء للشيء الغائب عنه في المثل تماثل معينة المرء لصورته
في المرآة. وهذه المعينة يترتب عليها سكون النفس أو إقناعها.
ومن هنا تكون أهمية المثل وقيمه.

ومثل هذا الفهم للطبيعة الحسية للمثل، الذى يقف بشكل
أساسى عند المثل القرآنى يرتد إلى طبيعة النص القرآنى،
الخاصة، بما هو نص دينى وتشريعى وأخلاقى تعليمى، اعتنى
بالتصوير الحسى للمعانى المجردة التى يصعب إدراكها، وذلك
بهدف التقويم الأخلاقى والسلوكى وتقديم العظة والاعتبار؛ ومن
ثم كان احتفاؤه بالصور التشبيهية والتمثيلية، التى كان لها الدور
الأكبر فى الزجر والنهي والأمر والتتبيه والإقناع. وبهذا فرض
النص القرآنى دلالة المثل بمعنى "المثول" أى الحضور الحسى
العيني الذى يقر فى النفوس، ويكون موظفاً بشكل دائم لغايات
تعليمية أو تربوية أو أخلاقية تهذيبية. كذلك فرضت الطبيعة
المعرفية للشعر فى النقد العربى القديم مبدأ التقديم الحسى

للصورة البلاغية بشكل عام. ^(٨٤) وكان التمثيل من أهم هذه الصور البلاغية من حيث قيامه بهذا الدور.

إن وظيفة المثل في الشعر والأدب بصفة عامة تقف وراءها فلسفة خاصة بالمثل وجدنا أساسها النظري والمعرفي عند الفلاسفة والعقلانيين وغيرهم من المفكرين؛ تلك الفلسفة التي أمدت البلاغيين بكثير من الأسس النظرية التي بنوا عليها كتاباتهم عن الصورة البلاغية في النصوص الأدبية بشكل عام.

٣- يعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز هؤلاء البلاغيين، الذين بنوا تصورهم لوظيفة المثل "البلاغى" وعلاقتها بالتقديم الحسي على تلك الأسس المعرفية والفلسفية السابقة. فالمثل (التمثيل) عند عبد القاهر - سواء كان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه - طريقة خاصة من طرق تقديم المعنى. ومن شأن هذه الطريقة أن تحدث تأثيراً خاصاً لدى المتلقى، ربما يتجاوز الإحساس أو الانطباع إلى الانفعال والسلوك. والسبب في هذا أن التمثيل يقدم المعنى الموجود سلفاً بشكل أكثر وضوحاً وبياناً، وربما تفضيلاً ثم إقناعاً في أى موضوع عرض له الشاعر من مديح أو افتخار أو هجاء أو حجاج.... إلخ. ^(٨٥) ويرجع ذلك إلى أن التمثيل يعيد صياغة المعنى بشكل حسي يعتمد على التصوير. وقد أسهب عبد القاهر في عقد مقارنة تفضيلية بين المعاني المجردة وإعادة صياغتها بشكل حسي من خلال كثير من النماذج الشعرية وغير الشعرية، ليبين اختلاف التأثير الذى يحدث لدى المتلقى فى الحالتين؛ حالة تلقيه للمعنى مجرداً مرة، ثم تلقيه للمعنى نفسه مجسداً أو مضوراً أو ممثلاً مرة أخرى. ^(٨٦)

فالتمثيل - من خلال التقديم الحسي - يُعدّ نقلة من المعقول إلى المحسوس أى من الخفى إلى الجلى، ومن الغائب إلى الحاضر، ومن الظن إلى اليقين، ومن الخبر إلى المعاينة. ومن هنا تأنس النفوس - فى نظر عبد القاهر - عندما تتحقق لها هذه النقطة الحسية؛ إذ يصبح المعنى أكثر اكتمالا وقوة واستحكاماً. واحتفاء الجرجانى بالتقديم الحسي للمعنى المعقول - كما يتجلى هذا فى "المثل" (التمثيل) - يرتكز على الأسس النظرية السابقة التى تحدد طبيعة المعرفة الحسية وعلاقتها بالنفس الإنسانية، ثم تحدد وضع هذا الحس بالنسبة للإدراك العقلى وهو أمر يشير إليه الجرجانى بوضوح، حين يذهب إلى أن "العلم المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام".^(٨٧) أو أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية. فهو إذن أمسُّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، ... وإذ نقلتها فى الشيء، بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة فى القلب إلى ما يُدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحييب القديم. فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب. ويقول: ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت".^(٨٨)

وعلى هذا يبرز الجرجانى أهمية التقديم الحسي للمثل ويقره مبدأ أساسياً فى التمثيل لا يقوم دونه. فالتمثيل الشعري يكشف الحجاب من خلال الحس عن شيء غير معلوم، أو يزيل شكاً وريبة تداخل نفس المتلقى، كالذى يسمع قول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال
ذلك أن ما ادعاه المتنبى في الشطر الأول من البيت -
وهو تفرد الممدوح وتمايزه عن أفراد جنسه من البشر إلى حد
يصبح فيه كأنه لا ينتمى إليهم - من المعانى الغريبة التى يمكن
أن تخالف وتستتكر، ويدعى استحالة وجودها. ومثل هذا
المعنى لا يستقيم بنفسه - فى رأي الجرجانى - إلى أن يجىء
التمثيل - فى الشطر الثانى - ليدحض الدعوة التى تبطل
المعنى السابق؛ ذلك "أن المسك خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد
من جنسه، إذ لا يوجد فى الدم شيء من الأوصاف التى كان لها الدم دماً
ألبته" (٨٩).

وبهذا تحول التمثيل إلى نوع من القياس العقلى. صحيح أن
المسك المستخلص من دم الغزال صورة حسية متحققة فى
الواقع، لكنها تستخدم هنا على طريقة القياس العقلى، الذى يدل
به على صحة المعنى السابق، ودفع أى اتهام له بالبطلان أو
الكذب. من هنا يصبح التمثيل ذا نفع، لأنه يفيد صحة المعنى
"وينفى الريب والشك ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف
وتهجم المنكر وتهكم المعترض". (٩٠)

أما إذا كان المعنى ليس غريباً ولا نادراً، ولا يفتقر إلى
التمثيل فى إثباته كما هو الحال فى بيت الشاعر:

فاصبحت من ليلى الغداة كقايض على الماء خائته فروج الأصابع
فأهمية التمثيل فيه وفائدته ترجع إلى أنه يحدد مقدار خيبة
أمل الشاعر فى مسعاه فى أن يصل محبوبته؛ حيث "أراك رؤية لا
تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ،
وانتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظ لا بما قل ولا بما كثر". (٩١)

ويتحول التمثيل مرة أخرى إلى نوع من القياس العقلي، الذى تحدد على أساسه حال الشاعر مع محبوبته. فالتمثيل الحسي وسيلة من وسائل الاستدلال على صحة المعنى أو بيان مقدراه. والمتعة النفسية التى تحدث فى هذه الحالة، تكون بسبب زوال الشك من خلال الانتقال فى الشيء عن الصفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر.

ويقف عبد القاهر طويلاً عند أثر المشاهدة فى النفس حين تنتقل من المعنى إلى تجسيده بالصورة المحسوسة. غير أن "متعة النفس" بالانتقال من المعنى المجرد إلى المعاينة والمشاهدة فى هذه الحدود تتحقق بشكل آلى؛ ذلك أن الانتقال من العقل إلى الحس - عند عبد القاهر - لا ينطوى على الإحساس بالتوتر بين التجريد والحس؛ لأن الانتقال من المعنوى إلى الحسي هنا يكون بهدف تجريد الحسي للعودة مرة أخرى إلى المعنوى والثبات على ذلك. وبعبارة أخرى، رغم احتفاء عبد القاهر بحسية الصورة التمثيلية على وجه خاص، فإنه لا يلبث أن يفرغ هذه الصورة من محتواها الحسي العيني بحيث يصبح هذا التقديم الحسي وسيلة أو معبراً لإثبات المعنى المجرد. ومما يؤكد هذا ما ذهب إليه عبد القاهر مبرراً إيشاره للتمثيل الذى يوقع الائتلاف بين الأشياء المختلفة فى قوله: "ولم تألف هذه الأجناس المختلفة للمثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلق الرؤية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة".^(٢٢) فيؤكد هذا النص إلحاح عبد القاهر على تفرغ المثل من محتواها الحسي.

فإذا جمع الشاعر بين شيئين شديدي الاختلاف والتباين في تمثيل ما، ليست المشكلة هنا في اتفاقهما الظاهري الحسي العياني، وإنما في استحضار "الشبه العقلي"، الذي يجمع بينهما بالتأمل والروية بتجاوز هذا الحس مرة أخرى وتجريده، حيث يصبح معبراً للعقل أو لما يراد إدراكه عقلاً. وعلى هذا تتحول عملية إدراك التمثيل إلى عملية ذهنية محضة، قوامها العقل والروية والبصيرة النافذة.

وليس هذا بغريب، فمعايير عبد القاهر الجمالية الخاصة بالتمثيل تستند إلى العقل أولاً وأخيراً، فضلاً عن أن الأسس النظرية السائدة التي انطلق منها كانت تُسخر الحس للعقل. وقد وظف التمثيل بتركيبه الحسي المميز لخدمة أغراض نفعية تتعلق باستجداء الممدوحين أو استرقاقهم وإخافة المهجوين أو الاعتبار والعظة. (٩٣) ولا يفوتنا أن نشير إلى أن التمثيل - عند عبد القاهر - كان نشاطاً عقلياً على مستوى الإبداع والتلقى؛ بدءاً من التمييز بينه وبين التشبيه بأنه (التمثيل) يعتمد على التأول العقلي، ومروراً بوضع هذا التأول العقلي في درجات متفاوتة تتوقف على بعد العلاقة بن طرفي التمثيل الذي يترتب عليه تعقد التركيب النحوي الذي يقع فيه التمثيل. فكلما بعدت هذه العلاقة كان المبدع حاذقاً لأنه يدفع المتلقى إلى شحذ ذهن لمزيد من التفكير والتأمل للوصول إلى الشبه بينهما. فالعقل هو المرجع في إبداع التمثيل وهو المرجع أيضاً في تلقيه. (٩٤)

٤- ومن المثير أن عبد القاهر الجرجاني لا يدخل التمثيل ضمن المعاني التخيلية. لا سيما أن قسماً من التمثيل وهو التمثيل الاستعاري يدخل تحت المجاز؛ فهو لا يصرح بالبعد

التخيلي في التمثيل سواء كان تشبيها أو استعارة، ويحرص على الإيغال في عقلنة التمثيل دائما. حتى في طرحه لبعده العلاقة بين طرفيه نجده ينسب مثل هذه المقدرة الإبداعية إلى الحذق والصناعة، التي يكون مرجعها العقل وليس الخيال. كما أنه في حديثه عن الانتقال من المعقول إلى المحسوس - في التمثيل - جعل النقلة تتم بشكل مباشر دون ذكر لدور الخيال في هذا؛ ذلك أن إدراك العلاقة بين المعقول والمحسوس يتوقف على إعادة تشكيل هذا المحسوس من جديد وليس تقديمه كما هو. وهذا ما يقوم به الخيال الشعري عند الفلاسفة المسلمين السابقين والمعاصرين للجرجاني مثل الفارابي وابن سينا، اللذين ربطا الصور البلاغية - والمجاز عموما - بالخيال في الشعر، فضلا عن أن التمثيل عند الفارابي ارتبط بالتخييل الشعري على وجه خاص. غير أن عبد القاهر كان بعيدا عن هذا التصور، مع أنه ربط بين التمثيل والتصوير،^(٩٥) بالإضافة إلى اهتمامه بالتأثير النفسي للتمثيل كما سبق. لكنه لم يول الجانب التخيلي في التمثيل اهتماما صريحا، بل استبعده، لأنه كان حريصا على جذب "المثل" (التمثيل) لأرضية عقلية والتمييز بينه وبين التشبيه على هذا الأساس. فالصورة في التشبيه حسية عينية مادية، في حين تكون في التمثيل ذهنية عقلية. من هنا نجده يلح على إبراز الفارق الكبير بين التشبيه والتمثيل (الحس والعقل) من خلال علاقة يعقدها بين التمثيل والمرآة. قال عبد القاهر:

"إنك بالتمثيل في حكم من يرى صورة واحدة إلا أنه يراها تارة في المرآة وتارة على ظاهر الأمر، وأما في التشبيه الصريح فإنك

ترى صورتين على الحقيقة. يبين ذلك أننا لو فرضنا أن نزول
عن أوهامنا ونفوسنا صور الأجسام من القرب والبعد، وغيرهما
من الأوصاف الخاصة بالأشياء المحسوسة، لم يمكننا تخيل
شيء من تلك الأوصاف في الأشياء المعقولة. فلا يتصور معنى
كون الرجل بعيداً من حيث العزة والسلطان قريباً من حيث
الجود والإحسان، حتى يخطر ببالك وتطمح بفكرك إلى صورة
البدر وبعد جُرمه عنك، وقرب نوره منك. وليس كذلك الحال
في الشئئين يشبه أحدهما الآخر من جهة اللون والصورة
والقدر، فإنك لا تفتقر في معرفة كون النرجس وخرطه
واستدارته وتوسط أحمره لأبيضه إلى تشبيه بمداهن در حشوه
عقيق. كيف وهو شيء تعرضه عليك العين وتضعه في قلبك
المشاهدة، وإنما يزيدك التشبيه صورة ثانية مثل هذه التي معك
ويجتلبنها لك من مكان بعيد حتى تراهما معاً وتجدهما جميعاً.
وأما في الأول فإنك لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من
الصفة وجنسه وحقيقته، ولا يحضرك التمثيل أوصاف الأصل
على التعيين والتحقيق. وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك،
فإنه يعطيك من المدوح بدمراً ثانياً، فصار وزان ذلك وزان أن
المرآة تُخيل إليك أن فيها شخصاً ثانياً، صورته صورة ما هي
مقابلة له. ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله،
فلا تجد إلى وجوده سبيلاً، ولا تستطيع له تحصيلاً لا جملة
ولا تفصيلاً^(١١).

يوضح نص عبد القاهر كيف تكون عملية إدراك التمثيل
عملية ذهنية، فالصورة الحسية تستحضر عن طريق الذهن
لأنها غير متحققة في الواقع. ومن هنا تكون الصورة الحسية

المتخيلة في التمثيل موازية لصورة من يرى نفسه في المرآة، حيث لا تكون هذه الصورة حقيقية (أو أصلية). أما التشبيه فإنه يقوم على استحضار صورتين حقيقتين (أصليتين) لأنهما موجودتان في الواقع، فضلا عن أن الصفة أو الصفات التي تجمعهما معا موجودة بشكل عيني محسوس في كل منهما (تشبيه النرجس في خرطه واستدارته ولونه بمداهن الدر حشوهن عقيق). ويبين عبد القاهر هذا الفارق عمليا. عندما يشير إلى التمثيل في قول البحتري:

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جد قريب
فيرى أن الحس وإن كان يعين على تصور البعد (السلطان والعزة) والقرب (الجود والإحسان) بالبدر في علوه وقرب ضوئه، إلا أن صورة البدر الحقيقية (الأصل) تختلف عنها في هذا التمثيل؛ لأن التمثيل - في قول الشاعر - أصبح بمثابة مركب جديد مغاير للأصل، بعد أن تحول إلى صورة ذهنية للبدر توازي صورة الشخص في المرآة. ومن هنا يتحدد الفرق بين التشبيه الذي نرى فيه أصلين حقيقيين في حين نرى في التمثيل أصلا (البدر الحقيقي) وصورة مرآوية متخيلة.

ومع أن مثل هذه النظرة إلى التمثيل تفصح عن البعد التخيلي فيه، خاصة وأن عبد القاهر استخدم فعل التخيل هنا، كما أنه وضع التمثيل (التخيلي) أي الذي لا يوجد خارج الخيال في مقابل الحقيقة الواضحة في التشبيه، وكأنه استبدل بالتأويل التخيل، إلا أنه يمكن القول بأن نظرتة الأصلية إلى التمثيل أنه عمل غير تخيلي، فالتمثيل - عنده - لا يثبت شيئا

وإنما يثبت شبه الشيء عن طريق التأويل. ومن ثم عندما يقف أمام قول الرسول (صلعم) "المؤمن مرآة المؤمن" يقول: "ليس المراد إثبات مرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول... فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة وهي أن المؤمن ينصح أخاه ويريه الحسن من القبيح كما تُرى المرآة الناظر فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه".^(٩٧) فالتمثيل وإن كان يقوم على علاقة بين العقلي والحسي، لا يلبث هذا الحس أن يجرد لتحقيق الفكرة أو المعنى المراد. كما أنه وإن كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى من خلال التجسيد، فهو بعيد عن فكرة ادعاء ظاهر اللفظ، ومن هنا يتحول إلى ضرب من ضروب التأويل يستخدم في تفسير بعض الآيات القرآنية التي تتطوى على التجسيد، فيصبح (ضرب المثل) أو (التلويح بالمثل) أو (المثل الصريح) أو الدخول إلى المعنى بطريق المثل^(٩٨) مخرجاً لتفسير مثل قوله تعالى:

"والسماوات مطويات بيمينه": "وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، كما أننا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عز وجل: "والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة" إن محصول المعنى على القدرة، ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسماً للقدرة، بل نصير إلى القدرة من طريق التأويل والمثل، فنقول.... إن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه.... مثل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه.^(٩٩)

فالتأويل قائم هنا على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل.

وإذا كان نص عبد القاهر السابق قد بين أن ثمة دورا للخيال فى التمثيل يتعارض مع تصويره العقلى له، فهذا أمر يفسره اضطرابه فى تحديد علاقة الصور البلاغية بالتخييل بشكل عام. فهو تارة ينفى هذه العلاقة (١٠٠)، وتارة يثبتها. (١٠١) والسبب فى هذا الاضطراب أنه قرن التخييل بالكذب والمخادعة ومناقضة العقل (١٠٢)؛ وفى الوقت نفسه، وجد النص القرآنى قد أكثر من الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة. فكان من الصعب أن يربط بين هذه الصور والتخييل القائم على الكذب والمخادعة. من هنا أثبت عبد القاهر اختصاص المعانى التخيلية بالشعر والخطابة، واختصاص المعانى العقلية بأحاديث الرسول وآثار السلف الذين شأنهم الصدق، كما هو فى الأمثال القديمة والحكم المأثورة. وربما يفسر اضطراب موقف الجرجانى من التمثيل والصور البلاغية بصفة عامة، أن تقسيمه المعانى إلى عقلية وتخيلية ارتد إلى مدى قبول الصور البلاغية وطواعيتها للتصنيف والتبويب والتنميط، الذى أجراه؛ فما قبل هذا التصنيف والتنميط أدخله فيما هو عقلى، وما لم يقبله أدخله فى التخيل. وعلى هذا وصف المعانى التخيلية بأنها غير محدودة، ومن الصعب حصرها، ذلك أنها كانت أوسع من أن يستوعبها تصنيفه للاستعارة والتشبيه والتمثيل، وهى الأقطاب الكبرى للمعانى عنده. وقد كان "المثل" (التمثيل) أكثر طواعية لقبول التنميط الذى كان يسعى إليه، ساعد على هذا الطبيعة الخاصة بتركيبه اللغوى، الذى يقوم بمهمة تقريب المعنى وتوضيحه دون مجاوزة للدلالات الأصلية للألفاظ. فهو لا يقوم على ادعاء ظاهر اللفظ مهما بعدت العلاقة بين طرفيه، ذلك أن

العلاقة في هذه الحالة لا بد أن يشهد العقل بصحتها، حتى لو كان المثل استعارياً، فإنه يؤول دائماً على أساس المشابهة العقلية. كما دعم هذا أيضاً نظرة عبد القاهر إلى المثل بوصفه عبارة ثابتة ذات مضمون عقلي أساساً. حيث إن ضرب المثل ارتبط عنده دائماً بالمعنى العقلي الذي يقف وراءه، سواء كان على سبيل التشبيه أو الاستعارة. من هنا كانت سهولة تفريغ المثل من ملابساته الحسية والمادية للنفاذ إلى المعنى. وقد أدى هذا إلى تداخل المثل باعتباره قولاً مأثوراً أو تعبيراً شائعاً مع التمثيل - كما رأينا فيما سبق - ومن هنا كانت محدودية المعانى العقلية، التى ينتمى إليها التمثيل فى مقابل لا محدودية المعانى التخيلية. وهذا هو ما وقف عنده عبد القاهر بوضوح فى وصفه لهذا النوع من المعانى العقلية: "هو فى الأكثر يسود على السامعين معانى معروفة وصوراً مشهورة، ويتصرف فى أصول هى وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التى لا تنمى ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد....". (١٠٣)

هكذا وبناء على كل ما تقدم حصر "المثل" (التمثيل) - فى الكتابات البلاغية - فى معنى جزئى لم يجاوزه، على الرغم من وجود إمكانات للامتداد به من صورة جزئية على مستوى العبارة الواحدة إلى صورة كلية على مستوى عدد من العبارات المتوالية. وقد رأينا مثالا لذلك فى بعض التمثيلات القرآنية التى وقف عندها عبد القاهر الجرجاني. كما حصر "المثل" أيضاً فى بعض التعبيرات الثابتة المتداولة، التى يمكن أن تستخدم فى سياقات متعددة متماثلة مرة على سبيل التشبيه وأخرى على

سبيل الاستعارة. ومن هنا تداخل "المثل" بوصفه قولاً ثائراً مع التمثيل بوصفه صورة بلاغية. وفي الوقت نفسه طرح تراثنا الأدبي والنقدى مفهوماً آخر "للمثيل" جاوز تلك الدلالة البلاغية الجزئية إلى دلالة أرحب، تكشف عن علاقة حميمة للمثل بالقصص؛ إذ دل "المثل على الحكاية ذات المغزى" أو "القصة" أو "الخرافة التي تهدف إلى التعقل". وقد بدأ هذا الطرح فى نصوص قصصية مثل كليله ودمنة، التي طرحت مصطلحي "المثل" و"الأمثال" للدلالة على الحكاية (أو الحكايات) ذات المغزى. كما ظهر أيضاً مرتبطاً بالقصة القرآنية من خلال تفسير بعض المفسرين لبعض الآيات المرتبطة بقصص الأنبياء، حيث أخذت هذه القصص مأخذ المثل بهدف التعليم والعظة والعبرة منذ وقت مبكر. وفي الوقت نفسه أطلق بعض فلاسفة المسلمين مصطلح "المثل" على "الخرافة" أى الحكاية التي تجاوز الواقع بهدف التعقل وإفادة الآراء.

وتردد استخدام "المثل" بهذا المعنى القصصى مقترنا بكليته ودمنة من ناحية، وبالقصص القرآني - من ناحية أخرى - عند بعض النقاد مثل ابن وهب الكاتب الذي ساوى بين كليته ودمنة بوصفها أمثالا قصصية والقصص القرآني. إلا أن عناية ناقد مثل ابن وهب أو بعض المفسرين "بالمثل" دالاً على الحكاية أو القصة كان موجهاً للمغزى المستفاد أو العبرة المستخلصة؛ أى أنه كان موجهاً بأهداف تعليمية وتربوية وأخلاقية. فكان لهذا تأثيره الكبير فى اختزال الصورة الكلية للمثل بوصفه قصة إلى معنى عقلى مجرد مقتضب يتضمن خلاصة الحكاية (مغزاها الأخلاقى أو الدرس المستفاد بشكل عام)، حيث لم تكن العناية

موجهة إلى الدلالة القصصية للمثل. وعلى هذا التقى إغفال
النقاد القدماء للمثل بوصفه شكلاً قصصياً متحققاً في تراثنا
الأدبي - نتيجة لتهميشهم للإنتاج القصصي بصفة عامة - بعدم
محاولة البلاغيين الإفادة من ارتباط المثل بالقصص على الرغم
من شيوع التمثيل القصصي الذي كان متداولاً ومستعملاً حتى
في سياق الأشكال النثرية المعترف بها.

الهوامش:

١- رولف زلهام، الأمثال العربية، ترجمة، رمضان عبد التواب، ط ٤ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧)، ص ٢١-٢٦.

٢- راجع هذه التعريفات في: (أ) أبو عبيد البكري الأونبي، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، لأبي عبيد القاسم بن سلام، تحقيق: عبد المجيد عابدين وإحسان عباس (الخرطوم: جامعة الخرطوم، ١٩٥٨)، ص ٥؛ (ب) الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٨)، ص ٧؛ (ج) الفارابي (أبو إبراهيم إسحق بن إبراهيم)، ديوان الأدب: تحقيق أحمد مختار عمر (القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٤)، ج ١، ص ٧٤ راجع أيضاً تعريف المرزوقي للمثل في: المزهري في علوم اللغة وأنواعها لجلال الدين السيوطي، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى وآخرين، (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، د.ت)، ج ١، ص ٤٨٦ وما بعدها.

٣- رولف زلهام، الأمثال العربية، ص ٢٦.

٤- راجع: عبد الحكيم الترمذي، الأمثال من الكتاب والسنة، تحقيق: السيد الجميلي (بيروت: دار ابن زيدون، د.ت)، كتاب أمثال الحديث للحسن بن عبد الرحمن بن خالد الرامهزي (المتوفى ٣٦٠ هـ). وقد ذكر رمضان عبد التواب أنه طبع في باكستان عام ١٩٦٨ م بتحقيق أمة الكريم القرشية، الأمثال العربية، ص ٣٧: غير أنه نشر أيضاً في بيروت بتحقيق: أحمد عبد الفتاح تمام في ١٩٨٨، كتاب الأمثال في الحديث النبوي للإمام الحافظ أبي الشيخ الأصفهاني (ت ٣٦٩ هـ)، تحقيق: عبد العلي عبد الحميد حامد (بومباي: د.ن.، ١٩٨٧).

٥- راجع تفاصيل ذلك في: رودلف زلهاييم، الأمثال العربية، ص ٣٧.
٦- سمت كليلة ودمنة بأنها أمثال في أكثر من موضع داخل النص نفسه "هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التي ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا". وينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له، وعلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالا" راجع ابن المقفع، كليلة ودمنة، عناية محمد حسن نائل المرصفي (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠)، أولاً: ص ٦٥، ٦٦.

٧- ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص ٤٩، ٥٠.

٨- المرجع السابق، ص ٧٦.

٩- المرجع السابق، باب الأسد والثور، ص ١٠٩، ١١٩، ١٣٨، ١٥٠.
وباب الفحص عن أمر دمنة، ص ١٦٤. وباب القرد والغليم، ص ٢٢٥. وباب الناسك وابن عرس، ص ٢٢٨.

١٠- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٤ (القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت)، ج ٤، ص ٥٥؛ الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٢ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت). ج ٥، ص ١٣٣.

١١- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي بغداد: مطبعة العاني (ساعدت جامعة بغداد على نشره)، ١٩٦٧، ص ١٤٥، ١٤٦. قال ابن وهب: "وأما الأمثال والقصص فإن الحكماء والعلماء والأنبياء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبينون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشباه والأشكال، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً، ولذلك قال الله عز وجل "ولقد صرفنا للناس في هذا القرآن من كل مثل"، وقال "وسكنتم في مساكن الذين ظلموا أنفسهم، ويتبين لكم

كيف فعلنا بهم، وضربنا لكم الأمثال"، وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو محتاج إلى ما يدل على صحته والمثل مقرون بالحجة... ولذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش"....

١٢- ابن المقفع، باب عرض الكتاب، كلیلة ودمثة، ص ٦٥، راجع هامش رقم (٦).

١٣- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٨)، ص ٨٩.

١٤- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، جامع البيان في تفسير القرآن (القاهرة: دار الحديث، ١٩٨٧)، المجلد الخامس، ص ٨٧؛ قال الطبري "وقال آخرون لم ينزل الله على بنى إسرائيل مائدة، ثم اختلف قائلو هذه المقالة، فقال بعضهم: إنما هذا مثل ضربه الله تعالى لخلقه، نهاهم به عن مساولة نبي الله الآيات. ذكر من قال ذلك: قال حدثنا ابن وكيع، قال: حدثنا يحيى بن آدم عن شريك عن ليث عن مجاهد في قول "أنزل علينا مائدة من السماء" قال مثل ضرب لم ينزل عليهم شيء".

١٥- ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٨١.

١٦- المرجع السابق، ج ١، ص ٢٨٠.

١٧- ابن سينا، "فن الشعر من كتاب الشفاء"، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص ١٨٣؛ راجع أيضاً "تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر"، نفسه، ص ٢١٣، ٢١٤. من المهم أن نوضح هنا - منعا لأي التباس - أن دلالة "المثل" و"الأمثال" على "الخرافة" أو "الخرافات" عند الفلاسفة بقدر ما تحمل تحولاً في المفهوم

القصصى للمثل، فهي لا تحمل أى معنى سلبى بالنسبة للأمثال القرآنية. وفضلاً عن ذلك فسيلحظ القارىء أن طرح الفلاسفة لمفهوم المثل على هذا النحو جاء من منظور مغاير لطرح ابن وهب الكاتب تماماً. ذلك أن طرح الفلاسفة للأمثال كليلة ودمنة جاء فى سياق المقارنة مع الشعر والمحاكاة الشعرية. أما طرح ابن وهب الكاتب فجاء فى سياق المقارنة مع الأمثال القرآنية. هذا على الرغم من التقاء كل من الفلاسفة وابن وهب الكاتب فى كون المثل "حكاية ذات مغزى".

١٨- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتز، طبعة بالأوفست عن طبعة إستانبول (بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٧٦)، ص ٢٤١.

١٩- يصرح نص كليلة ودمنة بالفكرة العقلية المجردة التى تقف وراء القصة فى البداية الاستهلالية لكل قصة.

٢٠- الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ١٥٢. الجاحظ، البيان والتبيين، ج ٤، ص ٥٥. الجرجاني (على بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى (القاهرة: مطبعة عيسى البابى الحلبي، ١٩٦٦)، ص ٣٦، ٤١؛ ابن سينا، الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم (القاهرة: وزارة المعارف العمومية، ١٩٥٤)، ص ٢٣١.

٢١- يرى محمد زغلول سلام أن مصطلحي التشبيه والمثل كانا من أول الاصطلاحات التى بدأت تظهر فى الدراسات القرآنية (معانى القرآن للقراء، مجاز القرآن لأبى عبيدة) دالة على صور بيانية: محمد زغلول سلام، أثر القرآن فى تطور النقد العربى (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ص ٥٦.

٢٢- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢ (القاهرة: مطبعة عيسى البابى).

الحلبى، ١٩٧١)، ص ٣٦٤. الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٧٨.

٢٣- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠٠.

٢٤- المرجع السابق، ص ٨٧، ٨٨، ٩٧، ٩٨، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢.

٢٥- ذكر عبد القاهر فى أسرار البلاغة، وفى سياق التمييز بين التشبيه والتمثيل أن ابن المعتز حسن التشبيهات، ولا يمكن أن نقول عنه إنه حسن الأمثال كما هو الحال بالنسبة لصالح بن عبد القدوس مستشهداً بقول صالح بن عبد القدوس:

وإن من أدبته فى الصبا كالعود يسقى الماء فى غرسه
حتى تراه مورقاً ناضراً بعد الذى أبصرت من يبعده

ومع أن هذا الشاهد الذى استشهد به الجرجاني يدخل تحت "التمثيل" بمفهومه، فإن وصف ابن عبد القدوس بأنه حسن الأمثال ليس المقصود. به إتقانه للتمثيل، وإنما قدرته على صياغة الأقوال الحكيمة التى أصبحت فيما بعد أقوالاً مأثورة وحكماً ذائعة سواء كانت تصويرية أم تجريدية؛ أسرار البلاغة، ص ٨٧.

٢٦- ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٨٤، ٢٨٥.

٢٧- راجع: قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: س.أ. بونيباكر (ليدن: مطبعة بريل ١٩٥٦)، ص ٩٠ الفارابى "رسالة فى قوانين صناعة الشعراء" ضمن فن الشعر، ص ١٥١. ابن سينا الخطابة، ص ٢٣١.

٢٨- جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠)، ص ١٣٦. راجع: الجاحظ، الحيوان، ج ٤، ص ٨٤، ٨٥؛ ج ٥، ص ٢٥، ٢٦؛ ج ١، ص ٢٠٩، ٢١٠.

٢٩- الجاحظ، الحيوان، ج ٥، ص ١٣٣ - ١٣٦. قال الجاحظ: "ويذكرون ناراً أخرى، وهى على طريق المثل لا على طريق الحقيقة، كقولهم فى نار الحرب؛ قال ابن ميادة:

يداه يد تنهل بالخير والندى وأخرى شديد بالأعدى ضريرها
وناراه: نار نار كل مدفع وأخرى يصيب المجرمين سعيها

...ونار وهي مذكورة على الحقيقة لا على المثل". راجع: الشاهد
بوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين للجاحظ
(بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢)، ص ٢١٦، ٢١٧، راجع
أيضاً: الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ١٥٢.

٣٠- الجاحظ، البيان والتبيين، ج ٤، ص ٥٥؛ راجع أيضاً: محمد
الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ
من خلال البيان والتبيين (بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص
٣٠٢، ٣٠٣.

٣١- محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي، راجع:
ص ٩٤، ٨٦، ٩٢.

٣٢- أبو عبدة معمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، (لبن: بريل،
١٩٠٥)، ج ١، ص ١٢١، ٢٩٥.

٣٣- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة:
دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت)، ص
١٥، ١٦.

٣٤- يعمم ابن قتيبة هذه النظرة إلى المجاز على الاستعارة، حيث تعامل
معهما بوصفها عناصر نمطية ثابتة في اللغة، ولم يهتم بكونها ابتكاراً
أصيلاً لأفراد من الشعراء، يؤكد ذلك استخدامه لعبارة "والعرب
تستعير" في مستهل تعريفه للاستعارة. راجع تفصيل ذلك في
فولفهارت هاينركس "يد الشمال: آراء حول الاستعارة"، ترجمة
سعاد المانع، مجلة فصول، ١٠: ٣-٤ (يناير ١٩٩٢)، ص ٢١٠.

٣٥- أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، شرح المعلقات التسع
المشهورات، تحقيق: أحمد خطاب (بغداد: وزارة الإعلام العراقية،
١٩٧٣)، القسم الأول، ص ١٢٧، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٢٧، ٤٢٨،
٤٤٨، ٤٤٩؛ القسم الثاني، ص ٤٩١، ٥٦٠، ٥٨٩، ٦٣١، ٦٣٢.

٧٤٩. قال ابن النحاس في شرحه لببيت عنقرة بين شداد (القسم الثاني، ص ٥٣٠، ٥٣١):

وازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمم
وقوله شكا إلى تمثيل، أي صار بمنزلة الشاكي، العرب تستعمل هذا
كثيراً، وقد قيل في قول الله تعالى: "ثم استوى إلى السماء وهي
دخان، فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا أتينا طائعين"
إنه تمثيل، وإنما كانت إرادة الله، فكون، والله أعلم.

٣٦-المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض،
تحقيق: نهى عارف الحسن (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية
١٩٧٦)، ص ١٣٣، ١٣٤.

٣٧-ذكر قدامة بن جعفر هذين البيتين لأحد شعراء بني كلاب:
دع الشر واحلل بالنجاة عزلاً إذا هو لم يصبك في الشر صابغ
ولكن إذا ما الشر ثار دفينه عليك فأنضج دبع ما أنت دابغ
ثم عقب عليهما بقوله: "فأكثر اللفظ والمعنى في هذين البيتين جار
على سبيل التمثيل، وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه: دع
الشر ما لم تنشب فيه، فإذا نشبت فبالغ. ولكن لم يكن لذلك من الحظ
في الكلام الشعري والتمثيل الظريف ما لقول الكلابي. "نقد الشعر"،
ص ٩٠، ٩١. وقد سبق أن أشارت سعاد المانع إلى ربط قدامة بين
التمثيل واللغة الشعرية في أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه من
جامعة ميشجان ١٩٨٦، بعنوان:

"Poetic Necessity from the Perspective of the
Medieval Arab Critics and Rhetoricians", diss, U
of Michigan, 1986, 219.

٣٨-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي (القاهرة:
دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٦٢.

٣٩-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٩٠.

٤٠- قال العسكري (في كتاب الصناعتين، ص ٣٦٤) معرفاً "المماثلة":
"أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتي بلفظة تكون موضوعاً
لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده". أما
تعريف ابن سنان الخفاجي فهو: "أن يراد معنى فيوضح بالفاظ تدل
على معنى آخر وذلك المعنى مثال المعنى المقصود". راجع: ابن
سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تصحيح: عبد المتعال الصعيدي
(القاهرة: مطبعة صبيح، ١٩٦٩)، ص ٢٢٣.

٤١- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٣٦٨.

٤٢- استخدم أبو هلال العسكري الشواهد التي استدل بها قدامة على
التمثيل، مثل قول الرماح بن ميادة: "ألم تك في يمني يديك...." إلخ،
وغيره، إلا أنه أضاف إليها شواهد نثرية أخرى اعتبرت
استعارات فيما بعد، مثل "إياكم وخضراء الدمن" الصناعتين/ ص
٣٦٦، ٣٦٧، راجع: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص
٢٢٣، ٢٢٤.

٤٣- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٣٦٤، ٣٦٥.

٤٤- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٩٠.

٤٥- المرجع السابق، ص ٩١-٩٢.

٤٦- المرجع السابق، ص ٩١.

٤٧- قال أبو جعفر بن النحاس تعليقاً على هذا البيت: "المعنى بأننا نورد"
الرايات في الطعن كما قال الحجاج: رأى إذا أورده الطعن صدر
ومعنى تصدرهن نردهن. ومعنى البيت التمثيل، مثل الرايات
بالإبل، والدم بالماء، فكان الرايات ترجع وقد رويت من الدم كما
ترجع الإبل وقد رويت من الماء "أبو جعفر النحاس، شرح القصائد
التسع، ق ٢، ص ٦٢٨-٦٢٩.

٤٨- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص ٧٨.

٤٩- ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٧٧. قال ابن رشيق: "ومن
ضروب الاستعارة التمثيل".

٥٠- (العناج): حبل يشد أسفل الدلو إذا كانت ثقيلة، ثم يشد إلى العراقي؛ فإذا انقطعت الأوزام، فانقلبت أمسكها العناج. (العراقي): العودان المصلبان الذي تشد إليهما الأوزام. (الكرب): هو الحبل الذي يشد في وسط العراقي، ثم يثنى ويثلث ليكون هو الذي يلي الماء فلا يعفن الحبل الكبير. (الأوزام) جمع ونم: وهي السيور التي بين آذان الدلو وأطراف العراقي. والخطيئة هنا يمدح قوما عقدوا لجسارهم عهدا فوفوا به ولم يخفروه. وأراد الخطيئة أنهم إذا عقدوا عقدا أحكموه وأوتقوه كإحكام الدلو إذا شد عليها العناج والكرب. الخطيئة، ديوان الخطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق: نعمان أمين طه (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨)، ص ١٣٤، ١٣٥.

- ٥١- ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٨٥.
- ٥٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤)، ص ٦٦، ٦٧.
- ٥٣- المرجع السابق، ص ٦٨ - ٦٩.
- ٥٤- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦ - ٢٧.
- ٥٥- ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٨٠.
- ٥٦- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٨.
- ٥٧- المرجع السابق، ص ٢٢٣.
- ٥٨- المرجع السابق، ص ٢٢٥.
- ٥٩- المرجع السابق، ص ٢٠.
- ٦٠- المرجع السابق، ص ٢٢١.
- ٦١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٨، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٩٣ - ٩٤.
- ٦٢- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٨٠، ٨٢.
- ٦٣- المرجع السابق: ص ٨٩، ٩٠.
- ٦٤- المرجع السابق، ص ١٣٦ - ١٣٨.

- ٦٥- المرجع السابق، ص ٨٢-٨٤.
- ٦٦- المرجع السابق، ص ٩٠-٩١.
- ٦٧- المرجع السابق، ص ٩٤-٩٦.
- ٦٨- المرجع السابق، ص ٩٦-٩٧.
- ٦٩- من أهم الدراسات التي عرضت بالتفصيل للأنواع البلاغية للصورة في التراث النقدي والبلاغي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور وقد سبقت الإشارة إليه. راجع أيضاً: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية؛ محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي.
- ٧٠- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٨٢-٢٨٦.
- ٧١- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١)، ص ٥٣٧.
- ٧٢- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٧٥، حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٣٧.
- ٧٣- يقول الرمانى: "قبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما. والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه: منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة... الرمانى، "النكت في إعجاز القرآن"، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٨١.
- ٧٤- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ٢٢٣.
- ٧٥- المرجع السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٧٦- المرجع السابق، ص ٢٣٧، ٢٣٨.
- ٧٧- عن قوى الإدراك الإنسانى الحسية والعقلية، وعلاقة الحس بالعقل . راجع تفاصيل ذلك في: ألغت كمال الروبى، "مكانة الخيال بين قوى

- الإدراك الإنساني"، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ٤٧، ص ٥٠، ٥٦.
- ٧٨- التوحيدى، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٠)، ص ١٧٤.
- ٧٩- التوحيدى، المقابسات، ص ١٧٥.
- ٨٠- المرجع السابق، ص ١٨٩، ٢٢٤.
- ٨١- مسكويه، الهوامل والشوامل، نشر: أحمد أمين والسيد أحمد صقر (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١)، ص ٢٤٠، ٢٤١.
- ٨٢- الحكيم الترمذى، الأمثال من الكتاب والسنة، تحقيق: السيد الجميلى (بيروت: دار ابن زيدون، د.ت)، ص ١٣، ١٤.
- ٨٣- المرجع السابق، ص ١٦.
- ٨٤- ألفت الروبى، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٢٦-٢٣٠.
- ٨٥- عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، ص ١٠١، ١٠٢.
- ٨٦- المرجع السابق، ص ١٠٣، ١٠٥.
- ٨٧- المرجع السابق، ص ١٠٨.
- ٨٨- المرجع السابق، ص ١٠٩.
- ٨٩- المرجع السابق، ص ١١٠.
- ٩٠- المرجع السابق، ص ١١١.
- ٩١- المرجع السابق، ص ١١١-١١٢.
- ٩٢- المرجع السابق، ص ١٣٨.
- ٩٣- المرجع السابق، ص ١٠٢.
- ٩٤- ضخّم كمال أبو ديب من فهم عبد القاهر الجرجانى لدور الخيال فى الإبداع، خاصة فيما يتعلق بالاستعارة والتمثيل، مثل دوره فى خلق الانسجام (الانتلاف) بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة (المختلفة)،

والكشف عن التشابهات بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة،
فضلاً عن دوره في الخلق والابتكار بصفة عامة، راجع:

K. Abu Deeb, *Al-jurjani's Theory of Poetic Imagery*
(Warminter, Wilts: Aris & Philips Ltd., 1979) 266,
272, 275.

٩٥- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠٥.

٩٦- المرجع السابق، ص ٢١٨، ٢١٩.

٩٧- المرجع السابق، ص ٢٥٢.

٩٨- المرجع السابق، ص ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٦.

٩٩- المرجع السابق، ص ٣٣٢.

١٠٠- المرجع السابق، ص ٢٥٢.

١٠١- المرجع السابق، ص ٢٥٤، ٢٩٥. راجع أيضاً: جابر عصفور،

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٢٥، ٣٢٦.

١٠٢- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٥٣. تجدر الإشارة

إلى أن تناول عبد القاهر الجرجاني للآيات القرآنية السابقة ولجوءه

إلى التأويل، فضلاً عن اضطرابه في النظر إلى علاقة المجاز

والصور البلاغية بما فيها التمثيل بالتخييل، ربما يرجع إلى أنه كان

من المتكلمين الأشاعرة.

١٠٣- المرجع السابق، ص ٢٥١.

عبد الله النديم (بلاغة التوصل والقص)*

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على الأشكال القصصية في كتابات النديم الصحفية وغير الصحفية، وتحديد طبيعة هذه الأشكال وخصائصها التكوينية وموقعها بالنسبة للبدايات القصصية في أدبنا العربى الحديث.

ويحق لهذه الدراسة أن تلفت النظر إلى أنه ليس من أهدافها أن تثبت أدبية النديم، أو أنه كان كاتباً قصصياً، أو أنه كان يسعى لتأسيس الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث؛ لا سيما أن الاقتراب الأولى من الكتابة التى اتخذت شكلاً قصصياً - لدى النديم - يكشف عن أنه لم يكن يسعى إلى تأسيس فن قصصى؛ ولم يكن مشغولاً بذلك. لكن هذا لا يمنع من القول بأنه كان واعياً بالنوع القصصى فى حدود المعرفة التى أتاحت له، وفى حدود ما كان مطروحاً فى ذلك العصر.

لقد عاصر النديم (١٨٤٣ - ١٨٩٦م) امتداد حركة الاتصال بالغرب التى بدأت فى فترة سابقة على زمانه، وعاصر ثمار تلك الحركة ممثلة فى تأثيرها على نشأة البدايات القصصية، ما

* مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٥٦، عدد ١، يناير ١٩٩٦

كان منها مترجماً أو مؤلفاً؛ من ذلك على سبيل المثال: "مغامرات تليماك" لرفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣)، "الأمانى والمنة فى حكاية قبول وورد جنة" لمحمد عثمان جلال (١٨٢٩-١٨٩٨)، فضلاً عن مجموعة القصص الاجتماعية ذات الطابع الرومانسى التى كانت تنشر فى مجلة "الجنان" اللبنانية بدءاً من سنة ١٨٧٠ حتى ١٨٨٤ م^(١). ومما يؤكد صلته بالإنتاج القصصى فى تلك الفترة أنه أفسح المجال فى مجلة "الأستاذ" لتقديم بعض الأعمال القصصية ونشر ما كان يرسله المهتمون بنقد هذه الأعمال^(٢). ومن ناحية أخرى، تكشف كثرة الأشكال القصصية وتنوعها فى كتاباته عن وعيه بها نوعياً، كما تكشف عن قصديته فى استعمالها.

عائى النديم - باختصار - حركة قصصية سابقة عليه ومعاصرة له، فى الوقت نفسه، لكنه اختط لنفسه طريقاً مغايراً لما هو سائد، حيث تسربت الأشكال القصصية داخل كتاباته الصحفية "بوصفها وسائل بليغة للتوصيل، سواء كان هذا فى "التكيت والتبكيت" (من ٦ يونيو سنة ١٨٨١ إلى ٢٣ أكتوبر سنة ١٨٨١) أو فى مجلة "الأستاذ" (٢٤ أغسطس ١٨٩١ إلى ١٣ يونيو ١٨٩٢).

وجاءت هذه الأشكال بمثابة وسائل بلاغية جديدة بليغة بديلة للزخرف اللفظى المعتمد على المحسنات البديعية، استعان بها النديم بوصفها وسائل للتوصيل تعينه على تحقيق أهدافه النضالية والتنويرية والتثقيفية؛ فلم تكن الكتابة القصصية هدفاً أدبياً - فى ذاتها - بالنسبة له، مما يدعو إلى القول بتضافر الكتابة القصصية ومع الفعل النضالى عنده.

وحتى يحقق النديم التوصيل على أوسع نطاق - وهو أمر
أتاحته له الصحافة التي كانت وسيلة الاتصال المباشرة والفعالة
في ذلك الوقت - تنوعت الأشكال القصصية عنده - في حدود
وعيه بالشكل القصصي - مراعاة للمستويات الثقافية للجمهور
التي يخاطبها. واستطاعت هذه الأشكال أن تستوعب كل ما كان
يسعى إلى تجسيده، وإثارته من قضايا النضال الوطني بدءاً من
مواجهة الخطر الخارجي (التدخل الأجنبي قبيل الاحتلال) ثم
مقاومة المحتل بعد ذلك، ومحاولة بناء الذات وتأسيسها
بتتویرها وتبصیرها بأمراضها الاجتماعية، وتحريرها من
أشكال التخلف والقهر التي تحجب عنها رؤية واقعها والأخطار
المحيقة بها، وتعوقها عن أداء دورها التاريخي.... الخ.

ترتيباً على ذلك، يمكن تصنيف الأشكال القصصية في
كتابات النديم الصحفية إلى ثلاثة أقسام:

الأول: ذو طبيعة أليجورية يدخل تحت ما يسمى بـ
(Allegory).

الثاني: أشكال قصصية بسيطة يتوازي فيها السرد مع
الحوار، أو تجمع بين السرد والوصف والحوار، وغالباً ما
يسود الحوار، وتنوع لغة الحوار بين الفصحى والعامية.

الثالث: أشكال حوارية مكتوبة باللهجة العامية.

أما خارج الكتابة الصحفية فهناك عمل قصصي متكامل
(المسامير: وقد أدرجه الدارسون السابقون تحت صنف:
المقامة) (٣).

من أبرز النصوص القصصية التي تدخل ضمن الأليجورى عند النديم؛ "مجلس طبى على مصاب بالإفرنجى" ^(٤) ، "الذئلب حول الأسد" ^(٥) ، المرافعة الوطنية ^(٦) ، درس تهذيبى ^(٧) .

ويعرّف الأليجورى "Allegory" بكونه "قصة شعرية أو نثرية ذات معنيين؛ معنى سطحى ظاهر، وآخر باطنى، ومن ثم فإن هذه القصة يمكن أن تقرأ وتفهم وتفسر بمستويين من المعنى (وفى بعض الحالات بثلاثة أو أربعة)، وليس لها طول معين" ^(٨) . وقد يعرف تعريفاً مختصراً بأنه "سرد ممتد يحمل معنى ثانياً موازياً لعنى القصة السطحى" ^(٩) .

كما يعرف أيضاً بأنه مجاز يقرأ فيه المعنى الثانى الكامن تحت المعنى السطحى للقصة والمتزامن معه فى نفس الوقت. وهذا المجاز يتميز عن الاستعارة بأنه قصة ممتدة يتوازى فيها الاهتمام بالحكاية السطحية مع المعنى الذى يتولد من خلالها ^(١٠) .

أو أنه استعارة مركزية ممتدة تشير فيها الشخصيات والأحداث والمشاهد إلى ما يناظرها دينياً أو سياسياً أو سيكولوجياً ^(١١) .

ويحقق الأليجورى نجاحاً ملحوظاً فى الأدب السردى، على أساس أنه بناء من الصور المتعاقبة، والسرد يحقق هذا التعاقب على نحو مرن ^(١٢) .

ومن أهم سمات الأليجورى أنه قصدى، أى يتم بقصد مُعلن من مؤلفه، ولهذا يجىء مصحوباً بسطور إرشادية يكتبها مؤلفه توجّه القارئ ^(١٣) . ومن السمات الرئيسية للأليجورى المترتبة

على وجود مستويين للمعنى، (المستوى السطحي والمستوى الباطني)، أنه يحجب المعنى ويكشفه في آن، حيث يقوم المستوى السطحي بحجب المعنى المقصود مؤقتاً، ثم يكشف عنه فيما بعد؛ ومن هنا يتسم بالمرواغة. والمتعة التي يحققها الأليجورى تكمن في متابعة هذا المستوى السطحي للسرد أولاً، ثم في اكتشاف القصد بعد ذلك (١٤) .

ونظراً لامتتع الأليجورى بسمة حجب المعنى وكشفه، فإنه يستعمل في فترات القمع السياسى، فعندما يريد الكاتب إخفاء نقده أو سخريته، فإنه يستعمله خوفاً من الانتقام^(١٥) . وعلى هذا نجد النديم يستخدم الأليجورى السياسى فى نص يصدر به أول عدد من أعداد "التنكيث والتبكيث": "مجلس طبى على مصاب بالإفرنجى". فقارىء هذا النص يكتشف المغزى السياسى فيه من خلال إدراك القياس بين الأحداث القصصية التى وضعت فى إطار استعارى "فتى جميل صحيح البنية سلمه أهله لشخص خدعوا فيه، فلم يحافظ عليه وعرضه لهاوى الرذيلة وانتهى به الحال إلى إصابته بمرض عضال (الداء الإفرنجى = الزهرى) وانتهيار صحته، ثم تركه وحيداً بلا عون وبين الأحداث السياسية المعاصرة للنديم"

الانهيار الاقتصادى الذى تعرضت له مصر وأدى إلى وقوعها فى الدين، وما ترتب على ذلك من تدخل أجنبى بسبب سوء سياسة الخديوى إسماعيل).

ويمكن أن نكتشف بسهولة أن السطح الخارجى المعتمد على السرد (القصة) قد حجب المعنى المقصود، وحقق المرواغة بسبب الانشغال بتفاصيل السرد المتعلقة بالاستعارة المركزية المصحوبة بمزيد من الصور الاستعارية المتواليّة

المرتبة عليها. وقد أسهب النديم في وصف هذا الفتى وعلاقة أهله به، وحقوقهم عليه وحرصهم على حمايته، ثم ما طرأ على هذه العلاقة بعدما سلموه لشخص أمنوا له وتصوروا أنه قادر على حمايته ورعايته، فنسوه أو تناسوه، وفي الوقت الذي أغرقه فيه صاحبه في الغواية- حتى سلب عزه وصحته وماله - كان أهله غارقين أيضاً في مراتع اللهو. يقول النديم في بداية النص:

"كان هذا المصاب صحيح البنية قوى الأعصاب جميل الصورة لطيف الشكل، ما رآه فارغ القلب إلا صبا، ولا سمع بذكره بعيد إلا طار إليه شوقاً، نشأ في العالم روضة، ودار به أهله يحفظونه من الأعداء، ويدفعون عنه الوحشة والرقباء. وقد مات في حبه جملة العشاق الذين خاطروا في وصاله بالأرواح والأموال، وكلما وصل إليه واحد سحره برقة ألفاظه، وعذوبة كلامه، وسلب عقله ببهجة يحار الطرف فيها وعزة لا يشاركه فيها مشارك، وهو غزال في الخفة، وغصن في اللين، وبدر في البهجة، وجنة في المنظر، تمر عليه الدهور فتزيده حسناً، وتتوالى عليه العشاق فتزداد هياماً. وأهله فرحون بهذا البديع الفريد، والطالع السعيد، يعشقون الموت في حياته. وقد اتفقوا على توحيد كلمتهم في حفظهم، وجمع شتاتهم في رحابه، وصرف حياتهم الطيبة في بقاءه في الوجود معزاً بأهله مؤيداً بعشائره، حتى لا تمد إليه يد عون، ولا يوجه إليه فكر محتال ولا يقرب منه مغتال".

استفاد النديم من إمكانات السرد، وبالتحديد من المرونة التي يتيحها السرد، فامتد بالاستعارة المركزية (الفتى

المصاب)، وألحق بالفتى تلك الأوصاف الجسدية المجسدة لجماله وصحته وقوته وتأثيره فى الآخرين ليحقق مزيداً من الإغراب والبعد عن الواقع الخارجى، ويشغل القارئ بهذه التفاصيل التى قد تكون هى فى ذاتها ممتعة، ويوالى النديم السرد ممتداً بالاستعارة نفسها ليصل إلى قمته عندما يصاب الفتى بالداء الإفرنجى، ويصبح وحيداً فى مكان خرب معزول/ إلى أن يلقاه واحد من أهله. ويتخلل السرد وصف ثم حوار بين الفتى والزائر:

”ومال مع أغراض هذا الصاحب، وسار معه فى طريق لا يرى فيه أحداً من أهله. فما هى الإرشفة كأس حتى اصفر وجهه، وارتخت أعضاؤه، وذهبت بهجته. فسلم جسمه الشريف إلى الفراش يتعامل عليه، ففطن له واحد من أهله، وزاره فى حُرْبة لم يجد فيها غير شيخ يعلل نفسه بالأمانى، ويصعد الزفرات، وقد برزت عظام وجهه وغارت عيناه وتشوه وجهه، وتبدلت محاسنه بقبائح تنفر منها الطباع، فبكى وانتحب، وقال:

أى حياتى، أى جنتى، أى نزهتى، أى مطلع عزى، ما الذى أصابك؟ أين جمالك البديع؟ أين محياك الزاهى أين حسنك الذى أفنى الكثير من العشاق؟ أين صحتك التى أشابت الدهور وهى فى عنفوان الشباب؟ أين قوتك التى أسرت بها الأشباح؟ أين رقتك التى جذبت بها الأرواح؟ أين ما كان عليك من الحلى والزينة؟ أين تاجك الذى ما لبسه إنسان إلا افتخر على الوجود؟ فتنفس المصاب تنفس الضعيف ورمقه بعين لا يكاد يتحرك جفنها، وقال بصوت خفى: لا

يعز عليك جسم أمرضه أهله ، فإنكم تركتموني لصاحبي يدور
بى أينما دار ، فمرضنى لمن لم أعرف طبيعه ولا عاداته ولا
لغته ، ووكل بى من يغرنى ويسلك بى سبيل الغواية ، فلم
أجد بداً من الموافقة ، ودرت فى أماكن اللهو ، حتى أصبت
(بالداء الإفرنجى) فلم أعبا به فى أول الأمر ، وتركت نفسى ،
وكتمت خبرى ، فإننى لم أجد أحداً من أهلى حولى . ولم أعلم
أن الداء سرى فى دمى وعروقى ، وتمكن من عظامى
وأعصابى ، حتى ولم يترك عضواً من أعضائى إلا نشب فيه"
(١٦)

ينهى النديم نصه القصصى بوضع حل لأزمة المصاب ،
ومحاولة إنقاذه مما ألم به حين يقوم ذلك الزائر باستنفار أهل
المصاب وناسه من الأطباء ذوى الخبرة ، فيستجيب هؤلاء
ويتقدمهم طبيب بارع ، ليبدأوا رحلة العلاج بقيادته وتعاونهم
معه بإبداء رأى والمشورة . ورغم أن النديم لم يفصح عن
علاقة ظاهرة تربط هذا النص بالواقع السياسى أو تحيل
القارئ إليه ، فإن القياس ذلك الفتى وما طرأ عليه من تغير
(مرضه وتردى حاله) وبين الوطن وما ألم به فى عهد
إسماعيل يبدو واضحاً ومباشراً ، خاصة فى نهاية النص ، حيث
يجعل الخلاص الوحيد والعلاج المنقذ لهذا المريض لا يتم إلا
على يد أهله من ذوى الخبرة .

لقد توصل النديم بهذا البناء الاستعارى السردى ، ليحقق ذلك
المغزى السياسى . وحقق له هذا البناء وظيفتى الحجب
والكشف ، حجب المعنى المراد ثم الكشف عنه ، وهو انتقاده
للوضع الذى آلت إليه مصر فى ذلك الحين اقتصادياً وسياسياً ،

ومواجهة ذلك الوضع المشخص (بالداء) بدواء مصرى صميم دون تدخل خارجى من أحد. قام هذا البناء السردي بحجب المعنى مؤقتاً ليتم الكشف عنه بعد ذلك، ولتحقق المتعة مرتين، الأولى من خلال متابعة السرد نفسه ومتابعة تفاصيله، والأخرى حين يتم اكتشاف القصد (المعنى المراد).

ولا بد من أن نشير هنا ، أننا لو رجعنا إلى المقدمة الافتتاحية لهذا العدد الأول من "التكيت والتبكيت" (١٧) ، وجدنا النديم ينبه القارئ إلى ضرورة الالتفات إلى المعانى الباطنة واستبصارها وعدم الاكتفاء بظاهر المعنى؛ فهو يقول عن "التكيت والتبكيت":

"هى صحيفة أدبية تهذيبية تتلو عليك حكماً وآداباً ومواعظ بعبارة سهلة... ويخبرك ظاهرها المستهجن بأن باطنها له معان مألوفة... فاجعل لها نصيباً من عمرك الجليل ومتعها بنظرة تجلو مرآتها وتبصر خباياها" (١٨) .

إن استخدام النديم لهذا النمط من القصص التمثيلنى (Allegory) كان نابعاً من وعى بخصائصه وقدرته البليغة على التوصيل والتأثير. ومن اللافت للنظر أن النديم ألح على استعمال الشكل القصصى الأليجورى (المراوغ) بما هو ذريعة لتجسيد الأوضاع السياسية المعاصرة له، ومن ثم لجأ إلى تنويعات هذا الشكل فتوسل بقصص الحيوان، كما يبدو فى "الذئب حول الأسد".

فى هذا النص القصصى، توسل بالشخص الحيوانية ليجسد وضع مصر قبيل تحديثها ثم ما آلت إليه فى عهد محمد على؛ حيث أصبحت دولة حديثة قوية لها وضعها بين الدول،

وتدرج الأحوال بها بعد ذلك من استتقرار إلى اضطراب
وتدهور وضعف، فأصبحت مطمعا للأجانب في عهد إسماعيل
ومن تلاه:

"بينما الوجود في اختلاف لا يعرفه ائتلاف، ونفرة لا
يصحبها اتحاد، وبغض لا يدفعه حب، وفساد لا يغلبه
إصلاح، تغلبت على الغابات الوحوش، وتسلطت على صغار
الحيوان وضعفاء البهائم، وقد حيل بين الضعفاء وبين ما
يشتهون، وضرب بين كبار الوحوش بسور لا يتسوره إلا
القوى، إذ ظهر أسد في الأجمة.. فعارضه الكثير من الضباع
والذئاب، فأخذ الأسد يمالئهم ويجاريهم في أفكارهم
وعاداتهم حرصا على الغابات، ورغبة في انتظام جماعات
الوحوش.. فعارضه الكثير منهم وأنكروا عليه ما جاء به من
النظام وما يدعو إليه من وحدة الاتحاد، فأخذ يحمل عليهم
بجيشه الحملة بعد الحملة وهم يهزمون بين يديه ويخضعون
إليه، حتى تمكن من توحيد الكلمة مع اختلاف الأجناس،
وسير الجميع تحت نظام واحد، فلما قضى نحبه، قام بالأمر
بعده أسود اشتدوا وطأة وعظموا بطشاً، فتغولوا في الغابات،
وألغوا عدداً من الحيوان لا يدخل تحت حصر، فثبتت أقدام
سوطتهم، وعلا شأنهم، حتى ملأوا القلوب محبة والنفوس
رغبة بسيرهم في استقامة لا يعرفها اعوجاج وألفة لا
يعازجها نفرة واتحاد لا يداخله خذلان، وقد سار الذئب مع
الغنم والهر مع الفأر، والضبع مع الحمار لوقوف كل عند
حده.

ولم يزل أمرهم قائماً يؤيده أسد ويمكنه ليث حتى تغلب عليهم بعض النمر فانتقادوا إليه وسلموه الزمام، فحاول السير على ما كانوا عليه، فلم يمكنه اختلاف الأتباع، وتباين طباعهم وشذ عنه بعض الأجناس، فحصن غابه، ولزم وكره، ودعا لنفسه بالرئاسة، كما تدعو النمر، وقد عجزت الذئاب عن رده، ودفع ضرره، فلما ثبت ذلك فى أذهان بقية الأجناس أخذوا ينافرون النمر ويخاتلونهم حتى خرج من دائرتهم الكثير... وفى خلال ذلك أستأسد أحد النمر وتطبع بطباع الأسد، فجمع المشتت وضم الكثير ممن خرجوا على آبائه، ولكنه لم تساعده الحياة فاخترمته المنية وقام بعده غيره من بيته حتى آل الأمر إلى أسد والحال مرتبكة والنفوس منقبضة والدماء مراكمة، فأخذ يجبر الصدع، ويربط الجرح. ولكن لسوء حظ التبعة، ابتلى بمن يغره، ويحسن إليه أمور أضعفت إمارته وأضاعت الكثير من غاباته، فكثرت عليه الأفكار، وبقيت الذئاب تخدعه وتحمل عليه بالسنتها وتهدهد به بقوتها. وهو واقف بين الوحوش ثابت القدم قوى البأس، غير أن أفراد آجابه فسدت بمواطنهم وحسنت لهم الذئاب الخروج عليه فغفلوا عن ذل المستعبد وخطوة الأجنبي وأخذوا يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي الظالمين. وهذا مما قضى على الأسد بإعمال الفكر حتى ضعفت قواه، وجلس بوصيد أجمته، يصرف حياته فى حفظها وصيانتها راجياً تنبه أمته وتذكرهم سالف زمانهم وما كان عليه آبائهم من علو الجاه ونفوذ الكلمة، لعلمهم باجتماع قوتهم واتحاد قلوبهم يرحزون الذئاب من بابهم ويحفظون وطنيتهم التى عرفوا

بها، وتربوا فيها، ليكتب المؤرخ هذه أمة أبادت عدوها
وأظهرت بأس أسدها الضرغام وحامي حومة آجامها،
فأصبحت تهابه النمر، وتخشاه الفهود، بعد أن ضعف
وطمعت فيه الأعداء، فعجب الناس من اجتماع الذئاب حول
الأسد^(١٩).

ورغم ما يشوب هذا النص من بعض الاضطراب، ربما
بسبب عدم مراجعته من قبل النديم أو بسبب سوء التحرير، فإنه
يكشف عن مغزى سياسى يتلخص فى سوء الوضع السياسى
المعاصر للنديم، وما ينذر به هذا الوضع من خطر؛ بحيث
يقابل النديم، عبر قصة الحيوان التى يمثلها السرد القصصى،
بين وضع مصر أيام قوتها فى الماضى وبين وضعها فى
عصر إسماعيل ثم توفيق. وكأنه كان يرصد باحتلال مصر
الذى حدث بعد ذلك بفترة وجيزة. لقد حمل النديم هذا الشكل
القصصى التمثيلى دعوته إلى ضرورة اتحاد أبناء الوطن ضد
التدخل الأجنبى فى شئون البلاد، حتى يصبح وطنهم مثلاً فى
القوة والهيبة كما كان فى الماضى. ويصبح الدرس المستفاد من
هذا التمثيل القصصى هو الدعوة إلى اتحاد أبناء الوطن، لأن
الاتحاد سبيل القوة، والقوة هى الطريق إلى إنقاذ الوطن من
الضياع.

ووعى النديم بخصائص الأليجورى، وتوسله بقصص
الحيوان، يتجاوب مع أقدم النصوص القصصية التمثيلية
(الأليجورية) فى نثرنا العربى القديم، وهو كتاب كليلة ودمنة،
الذى تبطن حكاياته معانى لا تبدو إلا للمتأمل والمتعقل^(٢٠)،
والذى يدعو قارئه إلى أن "يديم النظر فيه من غير ضجر ويلتمس جواهر

معانيه ولا يظن أن نتيجته الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور،
فينصرف بذلك عن الغرض المقصود" ^(١١)، فلا يكون مثل الجهال الذين يغفلون
أمر التفكير في هذا الكتاب ويأخذون بظاهره دون الوقوف على أسرار معانيه ^(١٢).
وإذا كان هذا الشكل ذو الطبيعة الأليجورية لدى النديم قد
وُظف بنجاح لخدمة أغراض سياسية ذات صلة مباشرة بنضاله
ضد التدخل الأجنبي والتبعية، إلا أنه يظل أحادي الصوت،
بمعنى أنه يصدر عن وجهة نظر واحدة ملزمة، هي وجهة نظر
المؤلف، أي وجهة النظر المتولدة من إدراك القياس بين المعنى
السطحي والمعنى الباطن المرتبط دائماً بالواقع المحيط بالمؤلف
(الأحداث السياسية بشكل خاص)، إنها وجهة نظر المناضل
المصلح.

ومع ذلك، فإنه عندما استعمل هذا الشكل الأليجورى فى
"المرافعة الوطنية" لم يصدر عن هذه الأحادية، ذلك أنه استفاد
بوجود مستويين للمعنى فى الأليجورى ليناقش من خلاله قضية
الوطن والوطنية أى مصر والمصريين، حكاماً ومحكومين، بعد
الاحتلال البريطانى لمصر، واستعرض هذه المسألة من خلال
وجهات النظر المختلفة.

يقوم المؤلف بتشخيص الوطن الذى يحتكم إلى القضاء
مقيماً دعوى ضد أبنائه المصريين يتهمهم فيها بالتقصير وعدم
الوفاء بحقوقه، وقد استراحوا إلى متابعة المحتل إلى حد
التفريط، وتقوم المدنية الحاضرة لتتراجع عن المشكوكين (أبناء
الوطن) ويعهد القضاء (النظام التام - المدنية - العمران)
بالأمر لذوى الخبرة ليقدموا تقريراً واقياً عن حال البلاد وأبناء
البلاد وما قدموه وأنجزوه فى مجال الإنتاج. وبناء على التقرير

يقوم المؤلف بتشخيص الوطن الذي يحتكم إلى القضاء مقيماً دعوى ضد أبنائه المصريين يتهمهم فيها بالتقصير وعدم الوفاء بحقوقه، وقد استراحوا إلى متابعة المحتل إلى حد التفريط، وتقوم المدنية الحاضرة لتتراجع عن المشكوكين (أبناء الوطن) ويعهد القضاء (النظام التام - المدنية - العمران) بالأمر لذوى الخبرة ليقدموا تقريراً وافياً عن حال البلاد وأبناء البلاد وما قدموه وأنجزوه في مجال الإنتاج. وبناء على التقرير المقدم الذي يثبت تقصير أبناء الوطن، يصدر الحكم الابتدائي لصالح الوطن ضد أبنائه فيبرئ الوطن والحكومة معاً. ومن هنا تقيم المدنية (وكيل أبناء الوطن) دعوى استئناف، وفي أثناء نظر هذه الدعوى تبدو حجج الوطن ومرافعته ضد الاستئناف فضلاً عن مرافعة نائب الحكومة أقوى من حجج أبناء الوطن، غير أن النطق بالحكم يؤجل إلى جلسة لاحقة، وتظل المسألة مفتوحة إن كان الاتجاه القوى يميل إلى رفض الاستئناف وتأييد الحكم الابتدائي.

ونص "المرافعة الوطنية" يتسم بالمباشرة وإن قام على التشخيص، تشخيص الوطن:

(صناعته إيواء أبنائه وإعطاؤهم ما يلزم من المؤونة وضروريات المعاش وهو من أهالي إفريقية . ويقيم بالنقطة المباركة ما بين حلفاء والاسكندرية طولا.... ومتخذ مكتب المروءة الكائن بشارع الإنسانية محلاً مختاراً^(٢٣))، وتشخيص المدنية والنظام التام.... الخ.

يختلف الشكل الأليجورى في هذا النص عنه في النصين السابقين بسبب قيامه على الحوار الذى يدور بين أطراف

متعددة ومتخاصمة، فلا يبدو النص أسير فكرة واحدة، وإنما يطرح فكرة في مقابل ما ينقضها من خلال المحاور، وبعبارة أخرى تتعدد الأفكار وتتضارب نتيجة تعدد الأصوات وتضاربها (الوطن الشاكي - الأبناء المشككون) (المدنية الحاضرة) (نائب الحكومة - ذوو الخبرة). فلا يصدر الشكل القصصي الأليجورى هنا عن أحادية، وليس هناك حافظ قوى لتسييد وجهة نظر بعينها، وإن كان هناك وجهة نظر ما فهي طرح المسألة المصرية للنقاش من زواياها المختلفة (من وجهة نظر الوطن والحكومة والمحكومين) فكما سمح هذا الطرح بإدانة أبناء الوطن من المحكومين، فإنه سمح - من خلال التلميح القوى - بإدانة الحكام (تقصير الحكومة وعجزها) موة على لسان الوطن (دعوى الوطن)، وأخرى بشكل مباشر على لسان (المدنية) أبناء الوطن. ورغم صدور الحكم الابتدائى لصالح الوطن، تظل القضية مطروحة، حيث يؤجل النطق بالحكم فى الاستئناف، ويظل السؤال هل سيصدر الحكم لصالح الأبناء أم لصالح الوطن؟ أو أن الغرض هو ترك الحوار مفتوحاً. إن الخاصية الحوارية التى تسعى إلى البحث عن الحقيقة هى السمة الجوهرية التى تميز هذا النص عن النصين السابقين مع بساطته ومباشرته.

ومع ذلك كله، فإن سمة المباشرة تظل هى السمة الغالبة على هذه النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية اليجورية، لأنها مهما اعتمدت على المراوغة فهي تظل محدودة المدلول. وهذا ما يميز الأليجورى عن الرمز، ويجعلنا نصنف هذه النصوص للنديم ضمن الأليجورى وليس الرمز. وقد

درجت الدراسات السابقة التى عرضت للنديم على وسم هذه الأشكال القصصية بأنها قصص رمزية^(٢٤) دون تحديد لمفهوم الرمز، ويبدو أن أصحاب هذه الدراسات كانوا يقصدون المعنى الشائع والعام للرمز، وليس المعنى الاصطلاحي. ذلك أن النقد الحديث اهتم بإبراز الفروق الأساسية التى تميز الرمز عن الأليجورى، وهى فروق تضعهما فى علاقة تعارض. وقد كشف تودورف عن هذا التقابل بين الرمز والأليجورى^(٢٥) عندما أعاد قراءة النصوص الرومانسية القديمة التى قدمت النظرية الرومانسية وجمالياتها. فإذا كان الأليجورى يتسم بالمباشرة والعقلانية والقصدية التى ينتج عنها معنى نهائى كامل ومحدود، فإن الرمز يتسم بالغموض ويعتمد على الحدس ومعناه غير محدود لا ينضب.... الخ. ومثل هذه النظرة تعلى من شأن الرمز بسبب غموضه وعدم تحدد معناه ولا نهائيته واقتضابه.... الخ. ولأننا لسنا فى موضع مناقشة موقف النقد الحديث من هذا الموضوع بالتفصيل أى الفرق بين الرمز والأليجورى، أو موقفه من الأليجورى بوصفه آلياً وساذجاً وأحادياً وبكونه تقنية مرتبطة بالعصور الوسطى الكلاسيكية، فإن الذى يعنينا هنا هو هذه الإشارة السريعة إلى التمييز بين الرمز والأليجورى وأن قصص النديم السابقة لا علاقة لها بالرمز فى حين تدخل تحت الصنف الثانى.

- ٢ -

أما القسم الثانى من قصص النديم فهو الشكل القصصى المعتمد على التوازي بين السرد والحوار، أو الجمع بين السرد

والوصف والحوار، ولهذا الشكل وجود بارز فى التنكيت والتبكيت. وقد استعمل النديم هذا الشكل بوصفه وسيلة بليغة مؤثرة وموظفة توظيفاً جيداً فى تجسيد العيوب الاجتماعية التى تعوق الذات عن وعيها بهويتها وانتمائها، وما يتطلبه هذا الانتماء من واجبات وأدوار يفترض أن تقوم بها. (من أهم هذه العيوب: الأمية والجهل والغفلة والانسياق وراء التقليد وعدم القدرة على الانتفاع بالعلم، وإساءة استخدام الثروة... الخ).

وترجع أهمية الشكل القصصى فى هذه الحال إلى أنه جسّد الوجوه السلبية المختلفة للشخصية المصرية بانتماءاتها الطبقيّة المختلفة ومستواها التعليمى والثقافى ووعيها بواقعها. واهتم النديم - بوجه خاص - فى التنكيت والتبكيت بالشخصية الريفية من متوسطى الملاك وصغارهم. وقد تساوت هذه الفئات عنده فى أميتها وجهالتها وحمقها وجهلها وتعرضها للاستغلال، سواء كان المستغل أجنبياً (خواجة) أم وطنياً (المحامى، التاجر، المرابى).

لقد أسس النديم صورة الفلاح الجاهل الأحمق محدود الأفق. ويتضح ذلك فى كل من: النبیه والفلاح^(٢٦)، محتاج جاهل فى يد محتال طامع^(٢٧)؛ فهو يجسد فى "النبیه والفلاح" حمق الفلاحين وجهالتهم التى تدفعهم إلى الوقوع فرائس فى أيدي المرابين (الخواجات). وذلك من خلال سرد بسيط يدور حول شيخ القرية (الذى يخاطبه النبیه بوصفه من نبلاء القرية)، حيث يورط الشيخ نفسه فى الاستدانة ليحقق أغراضاً شخصية، ويدخل منافسة غير شريفة مع بعض أقاربه؛ فى الوقت الذى يعرض فيه عن أداء واجباته الحقيقية المنوطة به بوصفه من

كبراء القرية، وأهمها الاهتمام بتحسين الزراعة؛ وتوسيع دائرتها. ويقدم النديم نموذجاً آخر للفلاح الجاهل الذى يحتاج إلى استدانة مبلغ مائة جنيه من أحد التجار، فيحتال عليه التاجر ويعطيه سبعين جنيهاً، على أن يردّها الفلاح مائة وعشرين، وذلك وفق حاسبة ملفقة مستغلاً جهل الفلاح المزارع. يقدم النديم ذلك فى قالب قصصى بسيط يغلب عليه الحوار، تحت عنوان: "محتاج جاهل فى يد محتال طامع". وقد أصبحت هذه الصورة ثابتة - صورة الفلاح الجاهل أو المغفل - تظهر فيما بعد فى حوارياته بمجلة الأستاذ. كما تعرض النديم أيضاً - فى هذه القصص المنشورة فى التكتيت والتبكيث - لانتقاد طبقة أثرياء المدنية وبطالتهم وسوء استخدامهم للمال، وتظاهرهم بالتمدن وتعلقهم بقشور المدنية وسوء تربيتهم لأبنائهم: "سهرة الأنطاع"، "هف طلع النهار".

وفى الوقت نفسه قدمت هذه الأشكال القصصية الصورة المقابلة للجوانب السلبية فى الشخصية المصرية؛ وذلك فى شخصية المثقف الوطنى المنتمى الواعى بتناقضات واقعہ (التفاوت الاجتماعى بين أغنياء وفقراء وتفاوت المستويات التعليمية والإدراكية للفئات المختلفة)، المدرك لعلاقات الاستغلال، وخطورة الوجود الأجنبى، والواعى بأهمية العلم والعمل فى بناء المجتمع الحديث والملتزم بضرورة ترشيد الناس وتهذيبهم... الخ، وتحددت معالم هذه الشخصية التى كان يشير إليها دائماً بـ المذهب أو النبيه أو أحد النبهاء (٢٨).

لقد استطاع النديم أن يستفيد من العناصر الأساسية للقصص (السرد والوصف والحوار) فى تشكيل وسيلة بليغة مؤثرة

تستوعب الأفكار التي كان يسعى إلى توصيلها للناس من خلال صحافته. ولو وقفنا عند نص "عربي تفرنج" لأدركنا إلى أي حد استطاع هذا الشكل القصصي - مع بساطته - أن يجسد الفكرة التي يحتويها عبر السرد والوصف والحوار. كتب النديم:

"ولد لأحد الفلاحين ولد فسّاه زعيط، وتركه يلعب في التراب وينام في الوحل، حتى صار يقدر على تسريح الجاموسة، فسّرحه مع البهائم إلى الغيط يسوق الساقية، ويحول الماء. وكان يعطيه كل يوم أربع حندوسلات، وأربعة أمخاخ بصل، وفي العيد كان يقدم له اليخني ليمتعه بأكل اللحم بالبصل. وبينما هو يسوق الساقية، وأبوه جالس عنده، مرّ بهما أحد التجار، فقال لأبيه: لو أرسلت ابنك إلى المدرسة لتعلم وصار إنسانا، فأخذه وسلمه إلى المدرسة. فلما أتمّ العلوم الابتدائية أرسلته الحكومة إلى أوروبا لتعلم فن عينته له، فبعد أربع سنين ركب الوابور، وجاء عائداً إلى بلاده، فمن فرح أبيه حضر إلى إسكندرية، ووقف برصيف الجمرك ينتظره، فلما خرج من الفلوكة، قرب أبوه ليحضّته، ويقبله شأن الوالد المحب، فدفعه في صدره، وجرت بينهما هذه العبارة:

زعيط: سبحان الله عندكم يا مسلمين مسألة الحزن دى قبيحة جداً.

معيط: آمال يا ابني نسلم على بعض إزاي؟

زعيط: قول بونريفي وخط إيدك في ايدي مرة واحدة وخلاص.

معيط: لهو يا ابني أنا بقول مانيش ريفي؟

زعيط: موش ريفي يا شيخ أنتم يا أبناء العرب زي البهايم.

معيط: الله يشترك يا زعيط، والله جا خيرك، يا ابني فوت
روح فوت، فلما توصل به الكفر، قامت أمه وعملت له
طاجناً في القرن مملوءاً لحماً ببصل، فلما رآه قال لها: ليه
كترتي من ال...؟

معيكه: من ال إيه يا زعيط؟

زعيط: من البتاع اللي اسمه إيه!

معيكه: اسمه إيه يا ابني؟.. الفلفل!

زعيط: نو ال دي التباع اللي ينزرع!

معيكه: الغلة يا ابني؟

زعيط: نونو دي اللي يبقى لو رأس في الأرض!

معيكه: والله يا ابني ما فيه ريحة الثوم!

زعيط: البتاع اللي يدمع العينيين... اسمو أونيون!

معيكه: والله يا ابني ما فيه أونيو ول ادا لحم ببصل!

زعيط: سي سا.. بصل بصل!

معيكه: ويا زعيط يا ابني نسيت البصل، وانت كان أكلك

كله منه؟

معيط شكاه لأحد النبهاء، وقال: "ولدي توجه إلى أوربا

وحضر يذم بلاده، وأهله، ونسى لغته، فقال له النبيه:

ولدك لم يتهذب صغيراً ولا تعلم حقوق وطنه، ولا عرف حق

لغته، ولا قدر شرف الأمة ولا ثمرة الحرص على عوائد الأهل

ولا مزية الوطنية، فهو وإن كان تعلم علوماً إلا إنها لا تفيد

وطنه شيئاً، فإنه لا يميل إلى إخوانه ولا يستحسن إلا من

يعرف لغتهم على أنه أصبح كالحجل لما أراد أن يقلد الغرب
فى مشيته وعجز عن التقليد واستحال عليه العودة لطبيعته
الأولى، فأصبح يقفز قفزاً. وقد خرج عن حد الجنسية وطباع
النوعية ولا يفعل فعل ولدك إلا لثيم جاهل بوطنه، فكم من
شبان تعلمت فى أوربا وعادت محافظة على مذهبها
وعوائدها ولغتها وصرفت علومها فى تقدم بلادها وأبنائها ولم
ينطبق عليهم عنوان "عربى تفرنج" (٢١).

يثير النص مشكلة تتعلق بانتماء المصريين الذين يبتعثون
إلى أوربا، ثم يعودون إلى الوطن بعد أن يستوعبوا فى تبعية
للآخر (الغرب ممثلاً فى فرنسا داخل النص)، وتبنى لغته
وعاداته، ومن ثم التعالى على لغته وقومه وعاداتهم؛ فى الوقت
الذى ينسون فيه الهدف الحقيقى من ابتعائهم، وهو أن يفيدوا
وطنهم بما حصلوه من علم ومعرفة، فيوظفوا هذا العلم فى
الارتقاء به.

من أهم وظائف السرد فى الفقرة الأولى من هذا النص أنه
قدم تلخيصاً موجزاً ومفيداً لحياة "زعيط" فى القرية منذ مولده
حتى عودته من بعثته إلى أوربا، ثم يتوقف الزمن عند حدث
استقبال "معيط" لابنه "زعيط" فى ميناء الاسكندرية ووصولهما
إلى القرية. كما قام هذا السرد على بساطته بتحديد معالم البيئة
التي نشأ فيها زعيط ونوع العمل الذى كان يقوم به. ونوع
الطعام الذى نشأ عليه، ثم الصدفة التى حولت مجرى حياته
حين نصح أباه أحد التجار بإرساله إلى المدرسة ليتعلم. ولا
تخفى واقعية النديم فى اختياره للأسماء.

ثم يقوم الحوار الذى دار بين زعيط ووالده معيط بتجسيد التحول الذى طرأ على زعيط، ويكشف ببساطة عن ذهنيته التى عاد بها من أوربا: اعتراضه على الطريقة التى استقبله بها أبوه حين اقترب منه ليحتضنه، ثم استخدامه للمفردات الفرنسية فى حوارهم مع والده ثم والدته، فضلاً عن نسيانه لاسم طعامه اليومى الذى نشأ عليه منذ طفولته الأولى. وهنا تبدو المفارقة مجسدة على لسان معيكة. وعلى الرغم من أن النديم حدد فى نهاية النص الدرس المستفاد على لسان النبيه، فإن التفاصيل التى تضمنها السرد فى أول النص، ثم الحوار الذى دار بين زعيط ومعيط، ثم زعيط ومعيكة، لها تأثيرها الخاص. ساعد على ذلك تطابق لغة كل شخصية مع ذهنيته وطبيعتها وتركيبها. وهذه كلها عوامل تؤدي إلى إحداث التأثير الذى يبدأ باستنكار موقف زعيط.

ويوالى النديم استفادته من آليات القص المعتمدة على السرد والوصف والحوار فى تجسيد فكرته على نحو بليغ ومؤثر، يمكن أن نقف على ذلك فى نص "سهرة الأنطاع". فى هذا النص ينتقد أنماطاً من أثرياء المصريين العاطلين، الذين لا يشغلهم هم ما، أغرقوا أنفسهم فى اللهو والتعاطى السمر دونما هدف، وقد أصابهم التبلد وعدم الرغبة فى المعرفة (أى نوع من المعرفة)، واستناموا للحياة الخاملة، معتمدين على ثرواتهم التى ورثوها من الأباء، قانعين ببعض مظاهر التمدين: البيوت الفسيحة، الخدم، الحشم.... إلخ.

جسد النديم انتقاده اللاذع عبر نص قصصى يجمع فيه بين السرد والوصف والحوار، حيث يبدأ النص بالسرد الذى يليه

وصف تفصيلي لهيئات الأنطاع والأوضاع المختلفة التي كانوا عليها لحظة دخول المهذب:

"دخل أحد المهذبين بيتاً من بيوت رجال الملامى، فوجد عشرة من الرجال جالسين على الأسرة باهتين ساكنين لا يتكلمون ولا يتحركون ولا يرفعون أبصارهم. هذا واضع عنقه على كتفه، وذاك مكفى على المخذة، وذاك يتعايل كالنائم، وآخر واضع يده على خديه. فظن المهذب أن رب الدار أصيب بمصيبة، وهؤلاء متكدرون مما أصابه مشفقون عليه. فجلس فى ناحية من المجلس، وسأل رب الدار قائلاً: لعلمكم بخير! هل من أمر نزل بالسيد حفظه الله؟ قال لا، ولكن عادتنا أن نجتمع كل ليلة للأنس والمفاكهة".^(٣١)

ثم يصبح هذا الوصف (الذى قدم من وجهة نظر المهذب) حافزاً على الحوار الذى يدور بين المهذب ورب الدار" (أحد هؤلاء الأنطاع):

المهذب: أظنكم تتذاكرون فى تقدم صنائع أوربا وانتشار تجارتها فى سائر الأقطار حتى عظمت ثروتها وتقتوت شوكتها.

رب الدار: ما لنا علم بأوربا ولا أهلها فإننا ما خرجنا من مصر مدة حياتنا.

المهذب: عدم الخروج من البلاد ليس شرطاً فى وقوف الإنسان على حقائق الأشياء، وعلمه بأخبار من بعد عنه، فإن التواريخ وصحف الأخبار تقص علينا أحاديث الأمم ونحن جلوس فى بيوتنا.

رب الدار: التواريخ لا يقرأها إلا العلماء والصحف لا يسأل عنها إلا الخواجات، فإنها عبارة عن حكاية يتسلى بها الشبان.

.....

المهذب: أظنكم تتحدثون في شئونكم وتتذكرون في أشغالكم الخاصة بكم، لعلكم تهتدون لأمر يزيد في الثروة أكثر مما أنتم عليه. لتفاخر بكم حكومتكم وتكافئكم على أتعابكم واجتهادكم بالرتب العالية والعلامات الشريفة.

رب الدار: هذا أمر لا يهمنا. فإن البلاد إذا تقدمت أو تأخرت لا تفيدنا شيئاً أحسن مما نحن فيه.

المهذب: ما هو الذي وصلتكم إليه يا سيدي من التقدم.

رب الدار: لله الحمد، كل منا له بيت عظيم بحوش واسع، ومضيعة لطيفة. وعنده من الخدم ما يقوم بإدارة أشغاله. وقد تركت لنا آباؤنا أموالاً لا تفنيها الأيام، فنحن في نعمة عظيمة. ترى المسكين من الناس يقوم في الفجر لأشغاله ويبيت الليل يكتب ويحسب، ونحن لا نخرج من البيوت إلا قبل الظهر بقليل، ونعود إليها وقت العصر للمسامرة بالمضحكات والنكات اللطيفة.

المهذب: إذا كانت هذه عادتكم فلم تجتمعون في مثل هذه السهرة؟

رب الدار: عادة الكيف، إنه لا يفرح إلا تعاطاه الإنسان في مجلس أنس يضحك... فنحن نجتمع ليتعاطى كل منا منزله، ثم تدور النكتة بيننا فإذا وسن الإنسان وخدر، قام

ودخل محل النوم حسب العادة فيبيت مبسوطاً لا يسأل عن الدنيا ولا من فيها.

ثم التفت إلى أقرانه وقال: رأيكم إيه يا أسيادنا في هذه العبارة؟ فأجابه الجميع بصوت واحد:

"مفيش غير كدة، إحنا مالنا ومال الدنيا والتجارة والتواريخ،
إحنا رايعين نبقى زى الأفرنج، كل ساعة يقولوا الدنيا
جرى فيها إيه والجرائل قالت إيه، والتغرافات عادت إيه
زى اللي الدنيا ملكهم هأما هاى"^(٣١)

احتوى الحوار بين المذهب ورب الدار وجهتي نظر متقابلتين: الأولى تمثل وجهة نظر المثقف الوطنى الواعى المنتمى المرشد، والأخرى تمثل هؤلاء الأثرياء العاطلين الخاملين اللامنتمين، الذين لا يشغلهم شاغل ولا يعترهم هم ما سوى التعاطى والأنس والسمر. ورغم إفصاح النديم عن الغرض التعليمى التهذيبى بشكل مباشر فى نهاية النص على لسان المذهب، فإن وضع هذا الدرس داخل قالب القصصى يكسبه تأثيراً خاصاً. ولعل أكثر العناصر القصصية بروزاً وتأثيراً فى هذه الأشكال هو الحوار، الذى كان يكسب تلك النصوص كثيراً من الحيوية التى تؤدى دوراً كبيراً فى تحقيق الإقناع بالفكرة أو النصيحة التى حُمِلَ بها النص. لقد حرص النديم على أن يكون كلام الشخصية متوافقاً مع مستواها التعليمى والثقافى وطبيعتها وتركيبها، ومن هنا تنوعت لغة الحوار بين العامية والفصحى، وتعددت مستويات العامية؛ فعامية شيخ القرية غير عامية الخواجة غير عامية المصْرِى العائد من أوربا، وقد سجل النديم كل هذا باقتدار.

ومع أن الحوار كان يعرض لوجهات النظر المتقابلة فى هذه الأشكال، فإنه ظل مسكوناً بصوت واحد هو صوت المصلح أو المذهب / النبيه. ولو عدنا إلى النص الأخير (سهرة الأنطاع)، وجدنا التساؤلات التى كان يوجهها المذهب إلى رب الدار تحمل فى طياتها ما ينبغى أن يكون عليه مدار اهتمام الجماعة من وجهة نظر المذهب. يؤكد هذا الدرس المباشر الذى أنهى به المذهب حوارَه، والذى انتهى به النص أيضاً، عندما وصل استخفاف جماعة الأنطاع إلى أقصى حد. قال المذهب تعقياً على لا مبالاة رب الدار وأصحابه: "هكذا تكون حال من لم يتهذب صغيراً، فإنه يخرج أسير شهواته بعيداً عن إدراك المعانى جباناً بليداً غيباً، ولكن قد كسفت شمسكم وظهرت أنوار المعارف والآداب، وأصبحت الحكومة فى جد واجتهاد.... والأمة تبيت تبحث عن أسباب تأخيرها وما يوجب تقدمها فهى والحكومة يد واحدة فى إحياء الوطن وتوسيع تجارتها وتأييد كلمته، ولا نلبث أن نرى البيوت والمجامع كلها محافل آداب ومجالس أبحاث، وتصبح الأطفال تبحث فى حال من تقدمها وتعجب من جبن آبائها وسعيهم فى إعدام المعارف بما ألفوه من اللهو والبطالة وفساد الأخلاق وكانوا يفعلونه من القبائح والرذائل فى "سهرة الأنطاع".

- ٣ -

اتخذ الشكل القصصى عند النديم مظهرًا ثالثاً، يقتصر فيه على الحوار بين شخصيتين أو أكثر، وقد لجأ النديم إلى هذه الحواريات بوصفها وسائل بليغة يسرب من خلالها أفكاره التثويرية الإرشادية، حيث يواصل تقويم الذات وإيقاظها من غفلتها، وإعدادها لمواجهة الوضع الجديد الذى آلت إليه البلاد

بعد الاحتلال. ذلك أن ظهور الحواريات ارتبط بمجلة الأستاذ التي ظهرت بعد التتكيث والتبكيث بحوالى أحد عشر عامًا. (صدر آخر عدد من التتكيث والتبكيث فى أكتوبر ١٨٨١، فى حين صدر أول عدد من الأستاذ فى أغسطس ١٨٩٢).

وجسدت الحواريات - بشكل عام - التحول الذى طرأ على مصر بعد الاحتلال. وبدا واضحا تركيزها على شخصيات تنتمي إلى الطبقة البورجوازية الصغيرة من الحرفيين وصغار التجار الموظفين، فضلا عن بعض الشخصيات ذات الوضع البروليتارى الرث (الخدم والعبيد الذين أعتقوا). وفى الوقت نفسه عرضت الحواريات لأبناء الطبقة الثرية من أبناء المدينة ولصغار الملاك من أبناء الريف.

وتجسد حوارية "حنفى ونديم" هذا التحول بشكل واضح، حيث يلتقى حنفى ونديم بعد مرور عشر سنوات تقريبا هى فترة اختفاء النديم وحبسه ونفيه. وحنفى هو ممثل الحرفيين من أصحاب الصناعات الصغيرة، سدت أمامه منافذ العيش بسبب دخول الصناعات الأجنبية بعد الاحتلال واحتكارها للسوق، وتقدم هذه الحوارية حنفى بوصفه نموذجا للحرفى الوطنى المستتير، حين يستعرض للنديم ما آل إليه الوضع الطبقي لسكان مصر بوصفه مظهرا رئيسا من مظاهر التحول بعد الاحتلال، حيث اعتلى المحتل قمة الهرم الاجتماعى، احتكر مصادر الثروة، فاستولى على الأراضي والعقارات وحول البلاد إلى سوق لصناعاته ومنتجاته بلا منافس. ورضى أثرياء الريف (من العمدة والأعيان) وأثرياء المدينة وكبار موظفى الدولة بتبعيتهم للمحتل الأجنبى. واتسعت قاعدة الجماهير ذات

الوضع البروليتارى الرث أولئك الذين يمارسون أعمالا غير
منتجة مثل الزبالين والحمارة والشيالين والخدامين والفعلة،
والبوابين والعطارين وبائعى القماش والجزاريين .. وبائعى
الطعام... إلخ.

ومن اللافت للنظر فى هذه الحواريات، أن تنوعها وتعددتها
أعطى إمكانية لتعدد الشخصيات. ومن هنا ظهرت شخصيات
نسائية فى حواريات خاصة بالنساء - على الرغم من موقفه
من المرأة بشكل عام، كما وجدت شخصيات تمثل المسلمين
والمسيحيين (حوارية لطيفة ودميانة).

وعلى الرغم من قيام الحواريات على تعددية الأصوات
تبعاً لتعدد الشخصيات المتحاوره ، فإن هذا التعدد كان يحول
دائماً لحساب الفكرة الإصلاحية التى توجه الحوار. وبعبارة
أخرى، نظراً لأن حواريات النديم جاءت محملة بأفكاره
التنويرية أو التربوية التهذيبية، فإن تعدد الأصوات داخلها طُوع
لحساب الفكرة المطروحة، على الرغم مما يبيده ظاهر الحوار
من تعددية تسمح بالرأى وضده، ويمكن أن نتلمس هذا فى
حوارية حنفى والسيد عفيفى التى نكتفى بأقتباس جزء منها (١):

ح : بدنا نخلص الحسبة اللى بينا وبين بعض بقى يا سيدنا السيد، وكل
إنسان أولى بحقه!

س : وأنت كنت فىن المدة دى كلها؟ وجاى على آخر العمر تقول
الحسبة والمسبة!

ح : هو سكات الإنسان عن حقه يضيعه ياسيد! أنا كنت فى شغلانة
للأستاذ ولما فضيت منها أدينى جيت.

س : ابن حلال، والله جبت الغاية يا أوسطى حنفى الأستاذ دا إيه

اللى طلع لنا فى آخر الزمن وداير يقول لنا : الإصلاح ، المدنية ، الوطنية ،
المعارف ، الأداب ، الالفه ، الاتحاد ، شوفوا الإفرنج عملت إزاي .. يا معلم
حنفى أنت يخلصك الكلام ده؟

ح : يخلصنى يعني إيه؟ أنت منتش شايف ياسيد تأخيرنا ، وضحك
الناس علينا لماصبحنا معيرة ويبقى هو كلام الجماعة الخواجات دا كله موش
فى عضمنا ، حقا اللى ما يختشى على عرضه بعد كدا ياكل هوى !

س : بس يا معلم إحنا عملنا إيه يعايرونا الناس بيه ، الواحد منا قاعد
كافى خيره شره ، من بيته لدكانه ، ولا إحنا بنقول دول بيعملوا إيه ولا دول
بيسوا إيه إلا ما شيين فى حالنا ، لا بإيدنا ولا برجلنا .

ح : ماهى دى اللى بيعايرونا بها الإفرنج .

س : بقى آمال هما عاوزين ننهبل على الدنيا زيهم ونصبح زى العجائين
دا يجرى من هنا ، ودا يروح من هنا ، ودا يقول الجرائيل قالت إيه والتلغرافات
عادت إيه ، زي اللى هما رايعين يخلدوا فى الدنيا .

ح : ما تأخذنيش يا سيد هوا أخرنا وخلانا ورا الناس إلا نفرتكم دى
واقتصاركم على البيت والدكان . الواحد منكم يقول الدنيا الدنيا ، هوا قعادك فى
الدكان موش من الدنيا وجريك على عيالك موش من الدنيا ، وصنعة الشغال
اللى زيبي موش من الدنيا ، يا ترى هى الدنيا بس للخواجات ما تيجى آمال
نرمى نفسنا فى داهية ونسيبها لهم ، دا كلام بطل يا سيد عفيفى .

س : شوف يا معلم حنفى مافيش أحسن من الراجل اللى يقوم من دكانه
يروح بيته ويقتل بابه عليه ، ويقعد مبسوط ، إن جاله واحد صاحبه أهم قعدوا
للنكتة شويه ، يضحكوا يشيروقوا بكام كلمة ، يكون معهم حبوب عنبر ، شويه
أسرار ، حطة جراوش ، قطعة هندى ، يتعاطوا اللى يتعاطوه ويشوفوا كيفهم شويه
... إلخ .

ج : إنا لله وإنا إليه راجعون ! ولما أنت تقول كدا ياسيد بقى اللى راح

يدور على تقدم بلاده مين؟ أنت لسه برده ماسك فى الحشيش والداهية السودا ... إلخ.

تنتهى هذه الحوارية بإقناع السيد عفيفى واحتوائه وتطويعه لما يدعو إليه محاوره الأسطى حنفى، والسيد عفيفى الذى ينتمى إلى طبقة صغار التجار - كما نفهم من الحوارية فهو صاحب دكان - كان فى بداية الحوارية يمثل وجهة النظر المعارضة لرأى الأستاذ وتعاليمه: الإصلاح والمدنية والوطنية والمعارف والآداب... إلخ. وجهة نظر السيد عفيفى تؤثر الاستسلام للوضع الراهن وتفضل السلبية والعزلة والانقطاع عن الواقع، وعدم الرغبة فى معرفته أو فهمه أو تأمله، وعدم الطموح فى تغييره إلى الأفضل، وتقنع بقضاء الوقت فى اللهو والتسلية والتعاطى.

أما حنفى فهو يمثل وجهة النظر المؤيدة لتعاليم الأستاذ وأفكاره، التى تنتقد بشدة تقاعس البورجوازية الصغيرة عن أداء دورها، واستسلامها للعجز وإقرارها بقلّة الحيلة، وعدم الرغبة فى المبادرة لإثبات الذات ومنافسة الآخر المحتل؛ وتحض الأثرياء على تأسيس المشروعات الإنتاجية وإعادة إحياء الصناعات المحلية وتحمل أبناء المدينة مسئولية النهوض بالبلاد، بالحض على العمل والمغامرة. فالحوارية مسكونة بهذه الأفكار منذ بدايتها، على الرغم من وجود صوتين متعارضين، وقد تم اختيار هذا الشكل الحوارى لتسرب من خلاله هذه الأفكار على نحو يبدو أكثر تأثيراً وإقناعاً.

وتتكرر الآلية نفسها فى حوارية (سعيد وبخيتة) (٣٣)، وهما ينتميان - كما نفهم من الحوار - إلى فئة العبيد الذين

اعتقوا في ذلك الوقت، وهي فئة جديدة كانت في طريقها لتصبح طبقة عاملة. سعيد يمثل وجهه نظر مغايرة ومناقضة لوجهة نظر بخيئة، فهي تفكر بعد أن اعتقت وسدت أمامها منافذ العمل - في أن تعود خادمة مرة أخرى عند أسيادها الذين اعتقوها، أما سعيد فهو يطرح حلولاً جذرية تغير من وضعهما الطبقي، وتحيلهما إلى طبقة عاملة منتجة وليس مجرد فئة هامشية غير منتجة. ويقترح على الحكومة أن تساعدنهم على استصلاح مساحات من الأراضي (البور) وزراعتها على أن تسترد مالها من إنتاجية هذه الأراضي فيما بعد، أو تساعدنهم بإقامة مشروعات إنتاجية مماثلة، كما يقترح على الأغنياء أيضاً أن يسهموا في مساعدتهم على تأسيس مشاريع تجارية. وتنتهي المحاوراة بإقناع بخيئة بهذا الرأي. وتتجلى أهمية الشكل الحوارى هنا في أنه يبرز وجهة الفكرة الإصلاحية ويساعد على تجسيدها وتمثلها من خلال التمازج مع أفكار آخرين. وعندما تقوم بعض الحواريات على تعدد الشخصيات، كل يحمل وجهة نظره، فإنها تنتهى إلى رأى الواحد، وقد تكون الحوارية مجرد وسيلة أو حيلة لتسريب إرشاد بعينه أو توعية بشأن كيفية حصول المواطن على حقوقه. (٣٤)

فالحواريات في مجملها ليست عملاً إبداعياً حراً بقدر ما هي أشكال مشبعة بالأفكار الإصلاحية والتنويرية، والإرشادية، والحوار الذى يدور فيها، وإن جسد بعض وجهات النظر أو وجهتى نظر متعارضتين، فإنه يكون مسخراً فى العادة - لحساب الفكرة المراد توصيلها إلى الناس وإقناعهم بها.

لكن هذا لا ينفي أن تعدد الشخصيات في الحواريات بشكل عام أسهم في تنميط بعض الشخصيات التي سبق ظهورها في التنكيت والتبكيث، مثل الفلاح الأحمق أو الفلاح الجاهل في: (عمارة والزناتي، وأبو دعموم والشيخ مرعي) وابن الثرى المدلل (داخل حوارية حنفي ونديم - لطافت وظرافست. أما شخصية المتقف، فتحددت معالمها في هذه الحواريات، فلم يعد أحد النبهاء أو النبيه أو المهذب، وتجسدت في الأسطى "حنفي" الحرفي الوطني المستتير، وقد ظهر في حوارية "حنفي ونديم" في أعداد متوالية في مجلة الأستاذ (٣٥)، ثم ظهر في حوارية "المعلم حنفي والسيد عفيفي".

ومن أهم سمات هذه الحواريات اقترابها من الحياة اليومية للناس العاديين والبسطاء. وقد بدا هذا واضحاً في حواريات النساء من زوجات صغار الموظفين اللاتي كن يعانين من مشكلة عامة في ذلك الوقت، وهي تعاطي أزواجهن الخمر أو الحشيش وإهمالهم واجباتهم الأساسية في الإنفاق على أولادهم ... إلخ. وقد بدت الشخصيات في كل هذه الأحوال ذات صبغة إنسانية واقعية.

ومما يلفت النظر أن النديم كان حريصاً على استعمال اللهجة العامية لغة لهذه الحواريات. وهي خصيصة اتسمت بها لغة الحوار في الأشكال القصصية التي كان ينشرها في التنكيت والتبكيث، كما حرص على تطابق لغة المتحدث مع مستواه الاجتماعي والتعليمي، واستخدم بعض المفردات الأجنبية نظراً لأهمية دلالتها في تحديد سمات الشخصية المتحاورة. (٣٦)

ومع ذلك كله، فإن ما نود أن نوضحه هنا، أنه ليس من

هدفنا إثبات أدبية هذه النصوص وإنما الاقتراب من خصائصها التكوينية بما هي أشكال قصصية، وظفها النديم لأنها الأقدر على استيعاب أفكاره، ثم توصيلها ، على نحو بليغ ومؤثر إلى قرائه. ومن هنا يمكن أن نقول إن هذه الأشكال القصصية الثلاثة التي لجأ إليها النديم لم تكن مقصوده لذاتها بوصفها أدبا قصصيا، بالقدر الذي أبرزت فيه تضافر الفعل الكتابي مع الفعل النضالي التنويري بالنسبة له.

إلا أن الشككين الأخيرين السردى والحوارى مهدا- فى تصويرى - لظهور حديث عيسى بن هشام، حيث مد النديم (من خلال تناوله الشخصيات المختلفة التى سبق الإشارة إليها) خيوطاً نسج منها المويلحى شخصيات "حديثه".

- ٤ -

لم يقتصر وجود الشكل القصصى - عند النديم - على الكتابة الصحفية كما أشرنا فى بداية الحديث عن تنويعات الكتابة القصصية التى ارتبط ظهورها بصحافته. فهناك نص قصصى فريد، كتبه النديم وهو فى منفاه الأخير فى الآستانه. ويعد هذا النص نقلة أدبية متميزة إذا ما قارناه بالأشكال القصصية المرتبطة بأهدافه التنويرية الإصلاحية؛ بل إن خصوصية النديم وفرادته تتحقق على المستوى الأدبى قصصيا من خلال هذا النص، الذى يمثل بدوره - من ناحية أخرى - بداية مهمة من البدايات القصصية فى أدبنا العربى الحديث.

كتب النديم "المسامير" فى هجاء أبى الهدى الصيادى (٣٧) . وأبو الهدى الصيادى شخصية حقيقية، كان مقربا من السلطان عبد الحميد، فضلا عن استمالته الأمراء والوجهاء والأعيان فى

المملكة العثمانية، وكثيرا ما كان يستعين بهم حين يريد البطش بأعدائه. وكان يدعى أنه قرشى هاشمى كما ادعى الولاية والصوفية؛ ومن ثم كان له أتباع ومريدون، جعلهم عيونا له فى أرجاء المملكة، يأتون له بالأخبار التى يستخدمها أسوأ استخدام فى الإيقاع بمن يراهم خصوما له. وكان الصيادى وهو سورى الأصل من حلب، معاديا لرموز التنوير والنهضة مثل الأفغانى والنديم والكواكبي الذى لم يعترف بنسبه. وقد تصدى النديم لأبى الهدى الصيادى فى هجائية "المسامير" التى قيل إنها ثلاثة أجزاء^(٣٨)، لم يصل منها سوى الجزء الأول وهو الجزء الذى استطاع النديم أن يسربه إلى مصر ليطلع.

فى هذا النص نجد مستوى آخر من القص يتوفر على تقنيات بلاغية مغايرة، إذ هى تتعلق بالبناء الداخلى للعمل بما هو شكل قصصى متكامل. والنص فى تفصيله ومجمله مجاوز للمقامة العربية القديمة (الهمدانية والحريرية)، وليس على غرار مقامات اليازجى أو الشدياق من معاصريه؛ كما أنه مجاوز بعض محاولات النديم نفسه الأولية، المتحولة عن المقامة، والتى وضعها ضمن مجموعة من الرسائل فى كتاب "رياض الرسائل وحياض الوسائل"، ونشرت هذه المحاولة فى سلافة النديم تحت عنوان : زند الأذهان وزبد الادهان، حوض الخمر وخوض الجمر^(٣٩)

زاوج النديم بين التراث القصصى الرسمى والمأثور القصصى الشعبى فى "المسامير" فبدا موصولا بتقاليد النوع القصصى فى الأدب العربى القديم - بوجه خاص - وإن لم يكن مقلدا لأساليب شكل ما من أشكاله، كما بدا موصولا بتقاليد

الأدب النثرى الساخر فى تراثنا القديم بوجه عام. وفى الوقت نفسه، ارتبطت المسامير بتقاليد نوع خاص من السرد القصصى فى تراثنا الشعبى، بحيث بدا هذا الشكل القصصى قديما وجديدا فى أن واحد، منتميا إلى نمط تصنيفى مغاير للأشكال التراثية (المقامة، أو الرسالة / القصة) ومتمايز - أيضا - عن الأشكال السردية النثرية الشعبية.

وضع النص منذ بداية السرد فى إطار الرحلة، رحلة العارف بالله (الراوى الداخلى فى النص، والشخصية الرئيسية، والحافز على القص) إلى إبليس ليسأله عن سبب امتناعه عن غوايته. يقول النديم فى مفتاح المسمار الأول: "حدث الشريف أبو هاشم، قال أملى علينا العارف أبو القاسم، أنه نشأ فى الطاعة، على مذهب أهل السنة والجماعة، واشتغل بالصلاة والصيام، وذكر الله تعالى والناس نيام، وتعليم العلوم الدينية، والبراهين اليقينية، وإرشاد المريدين إلى نهج الراشدين، وكل ما خطر له بين الجوانح، قامت به فى الحال الجوارح، فقضى أربعين سنة فى العبادة، والتلقين والإفادة، ولم يخطر له وسواس من الجنة والناس، فأخذه العجب من طهارة قلبه، وانقطع لعبادة ربه، مع علمه أن إبليس اللعين، عدو للصالحين، وبدا له أن يبحث عنه ويسأل عن عدم قربه منه، فلبس ثوب الأسفار، وجاب الفياقى والتقار، ودخل البلدان ومساربها وطاف مشارق الأرض ومغاربها، حتى اجتمع بشيطان من أولاد الجان....^(٤٠) .

وثيمة الرحلة مسبوقة فى تراثنا القصصى، فى رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى (ق ٥٥هـ)، رحلة الراوى البطل الأرضية إلى وادى الجن؛ وفى رسالة الغفران، لأبى العلاء المعرى (ق ٥٥هـ)، رحلة البطل العلوية إلى الجنة والنار^(٤١). وموضوعة لقاء إبليس مسبوقة فى التراث القصصى

العربي، إذ يتحقق في المقامة الإبليسية لبديع الزمان (٤٢) (ق ٤هـ) حين يلتقى عيسى بن هاشم بأبي مرة، كما يتحقق في رسالة الغفران (٤٣)، حين يلتقى البطل (ابن القارح) بإبليس في النار. غير أن إبليس "المقامات" يختلف عن إبليس الغفران، لأن الأول ينتمي إلى عالم شياطين الشعراء، في حين يمثل الآخر الصورة المتعارف عليها دينياً لإبليس، أما إبليس النديم فإنه وإن تطابق مع الصورة الدينية لإبليس المطروحة في رسالة الغفران، فإننا نرى له صورة جديدة معكوسة مجاورة للدينية؛ فضلاً عن أن توظيف لقاء إبليس في المسامير له خصوصية في بناء العمل، لأن النديم جعل هذا اللقاء حيلة قصصية يمهّد بها للدخول في عالم القص، وليبدأ هجائته القصصية اللاذعة. قسم النديم الجزء الأول من "المسامير" إلى تسعة أقسام، وسمى كل قسم منها مسماراً وجعل لكل مسمار عنواناً، يشير كل عنوان من هذه العناوين إلى الحدث الرئيسي فيه. يبين المسمار الأول كيف اجتمع إبليس بالعارف بالله، ويبدأ المسمار الثاني في سرد قصة إبليس مع أبي الهدى الصيادي، ويتناول المسمار الثالث نسب والد أبي الهدى الصيادي وشخصه وكيفية اختياره زوجته، ويعرض المسمار الرابع لحدث زواجهما، ويتناول الخامس حدث حمل الزوجة بأبي الهدى، ويحكى السادس حدث ولادته وأيام رضاعه، ويحكى السابع عن عناية إبليس بأبي الهدى، أما المسمار الثامن فيحكى عن إيمان إبليس بوحداية الله، في حين يحكى المسمار التاسع والأخير كيف قام إبليس بدس الشبه والأوهام لتفريق مجتمع الإسلام.

ويفتح النديم كل مسمار بافتتاحية ثابتة : "حدث الشريف أبو هاشم قال : "أملى علينا العارف بالله قال : " وإذا كانت هذه الافتتاحية تستعدى إلى ذاكرتنا المقامات، فإن هذا لا يعنى التطابق أو التشابه فى الطريقة التى اعتمدها النديم وافتتاحيات المقامات، أو فى وجود شخصيتين أساسيتين، تقوم إحداهما برواية الأحداث، فى كل من العملين. ذلك أن هناك اختلافاً بين عمل النديم والمقامات، لأن "الشريف أبا هاشم" راوٍ خارجى للعمل (مجرد وسيط) مهمته توثيق العمل فقط، أما الراوى الأصيل الذى يمسك بزمام عملية السرد كلها داخل النص، فهو العارف بالله، وهو فى الوقت نفسه شخصية رئيسية من شخصيات القصص.

ويمثل النص وحدة متماسكة، يقوم فيها السرد على تقنية الاسترجاع، استرجاع العارف بالله، كيف اجتمع إبليس، ثم استرجاع إبليس قصته مع أبى الهدى الصيادى، ثم استدعاء قصة مولد أبى الهدى الصيادى بدءاً من زواج أبيه بأمه وتفاصيل تعارفهما وزواجهما ثم حملها وولادته وأيام رضاعه وطفولته وصباه واختيار إبليس له ... إلخ.

والذى حفظ لهذا النص تماسكه أن النديم استفاد من القصص الشعبى المؤلف حول مولد الرسول، ومن الطريقة التى بنى بها المؤلف الشعبى النص، غير أنه قام بعملية احتذاء ساخر معكوس (Parody) لما يرويه مؤلفو قصة مولد الرسول، ليثبت كذب ادعاء الصيادى فيما يتصل بنسبه وورعه وتقواه وولايته بشكل تهكمى لاذع.

ويمكن أن نشير إلى الكيفية التى تم بها الاستفادة من قصة

مولد الرسول عبر تقنية الاحتذاء الساخر المعكوس، فالمؤلف الشعبي يصف أول ليلة من ليالي حمل آمنة بنت وهب بالرسول صلى الله عليه وسلم :

"وفى أول ليلة من ليالي حمله صلى الله عليه وسلم أغلقت أبواب الجحيم وفتحت أبواب الجنان الرضوانية، واطلع الحى القيوم وتجلى برحمته ورضوانه التجلى العام، واهتز العرش طربا ومال الكرسي عجا وانتشرت الرايات الربانية، وتلألأت الكائنات بالأنوار وتنكست على رؤوسها الأصنام، ونطقت دواب قريش بالمقالات العربية، وقالت حمل برسول الله صلى الله عليه وسلم ورب الكعبة فهو إمام الدنيا وسراج الأنام، وفرت وحوش المشارق إلى وحوش المغارب بالبشائر القولية، وبشرت حيتان البحر بعضها بعضا بظهور مصباح الظلام، ونادى لسان حال الكائنات جاءنا اليسر بعد الشدائد العسرية، وظهر إمام العدل والرقيب من الحواسد نام".^(٤٤)

يقول النديم واصفا أول ليلة من ليالي حمل أبي الهدي الصيادى

"عندما انفتح رحمها لالتهام النطفة الخبيثة، فصبها الملعون كما يصب الجرح غثيثه، فضجت الملائكة وسجدت بخفة، وطلبت من الله إفساد تلك النطفة، ولكن سبق القضاء المحتوم بتكوين الضليل من هذا المشئوم فغابت النجوم بعدما أشرقت وأرعدت السماء وأبرقت، زلزلت الأرض زلزالها، وقال الإنسان مالها، وارتج الكون رجّة، وصار العالم في ضجة، وقضى الله أن لا تحمل أنثى فى تلك الليلة من الجنة والإنس، حتى ينفرد ابن الصياد بهذا الطالع النحس. ثم

نادى مناد بين الأرض والسماوات ، يسمع صوته ولا ترى منه
الذات ، أيتها الأمم الحاضرة والعوالم الناضرة، استعدوا
للبلايا وهجوم الرزايا، وحدوث الكروب والهموم والشدائد
والغموم والمصائب والنكبات والدواهي والحسرات، فقد آن
ظهور مثير الفتن، وغارس الأحقاد والإحن وموغر الصدور،
وجالب الشرور ومظهر الفساد، ومضل العباد، وناشر
الزندقة، ومعلم المخرقة ومزيف الأديان، وملقن الكفران،
وجالب المهالك، ومخرب الممالك ومفسد مذاهب الأئمة..
وليسمع كل منكم صوت المنادى ، وليعلم الحاضر البادى أنه
فى هذه الساعة النحيصة والليلة التعيسة، حملت عمشاء أم
مظعون بابن صياد الدجال الملعون".^(٤٦)

يستحضر نص النديم نص المؤلف الشعبى الذى يصف أول
ليلة من ليالى حمل الرسول ويستفيد من مكونات الصورة
الاحتفالية (الشعبية)، فرحة الكائنات فى السماوات والأرض
واستبشارها بمقدم الرسول، فى تكوين صورة مناقضة
معكوسة، ويبالغ فى تفاصيل هذه الصورة بشكل مقذع كما
يتضح فى بداية النص السابق. ولا يفعل النديم ذلك للتقليل من
شأن الصورة الجليلة لمولد الرسول، وإنما لإضفاء مزيد من
التحقير بالنسبة للمهجو، ومزيد من الجلالة على الصورة
الأصلية. وبعبارة أخرى ، لا يقدم النديم فى احتذائه الساخر
المعكوس صورة بديلة ساخرة بقصد انتهاك الجليل أو المقدس
فى ذاته، تحقيقا للمعنى المتعارف عليه للـ (Parody) ليس
الهدف فى احتذاء النديم المعكوس هو نقض السامى والجليل
والمقدس فى ذاته، أو انتهاكه أو خرقه، وإنما تحقيق أقصى حد

من تحقير المهجو وتدنيسه بوضعه فى هذه العلاقة التقابلية.
ومن هنا يلجأ النديم إلى الإقذاع - الذى جعل الدارسين يبدون
تحفظهم الأخلاقى إزاء هذا النص - ويطلق العنان لخياله فى
تقديم معكوس الصورة الجليلة. يقول المؤلف الشعبى فى ليلة
مولد الرسول :

"ولما جاء شهر ربيع الأول فتح الله فيه أبواب العطية،
وظلعت فيه شمس الإيمان وفتحت كنوز الإنعام، حضرت
ليلة مولده المنيرة القمرية واشتد بآمنة الطلق بلا وجع ولا
إسقام. وكانت السيدة وحيدة فى منزلها فدخلت عليها
النسوة الحورية، ومعهن آسية امرأة فرعون ومريم بنت
عمران، فبدأنها بالتحية والسلام، وأقبلت حواء فى جماعة،
ودخلت سارة الخليلية، وهن يهنئنها بأحسن تهنئة لأجل
اغتنام، وفتحت أبواب السماء ونزلت الملائكة الروحانية
وأقبل الأمين جبريل، فى كبكبة من الملائكة وبيده ثلاثة
أعلام، ودقت طبول الأفراح فى السموات والأرض وعبقت
روائح الطيب بين العوالم الجبروتية، وتعطر الملأ الأعلى بعنبر
لحظات أوقاته العظام...

وتلألأت الكائنات بطوالعه السعودية، وافتخرت بقدومه
العرب والأعجام، وعكفت على بيت آمنة طيور مناقيرها من
الزمرد الأخضر وأجنحتها من اليواقيت الجوهريّة، وتدلّت
الكواكب من السموات وأقبل إلى بيت آمنة الغمام ورأت
رجالاً وقفوا فى الهواء بأيديهم أباريق من فضة بالسلاسل
الذهبية، فيها ماء من السلسبيل فشربت فزال ما بها من
آلام. ولم تزل السيدة تشاهد من غرائب معجزاته أموراً

نورانية ومن عجيب آياته مالا تحيط به العقول والأفهام،
وذلك فى ليلة الإثنين من بعد العشاء إلى طلوع اللعة
الفجرية فأخذها المخاض ووضعتة صلى الله عليه وسلم نوراً
يتلألاً كالقدر ليلة التمام ... ولما بدا من بطن أمه كالشمس
البهية سقط على يد أم عبد الرحمن بن عوف أحد البربرة
الكرام، فسجد لمولاه على الأرض وأومأ بطرفه إلى السماء
العلية، وفى ذلك الرفع إشارة إلى علو قدره والمقام، ثم عطس
فقال الحمد لله رب العالمين بفصيح العربية، فقال له الملائكة
يرحمك ربك يا خير الأنام، ثم غشيته سحابة من النور،
فأخذته الملائكة فغيبتة عن أمه ساعة زمانية، وطاقوا به
جميع الكائنات فعرفه أهل السموات والأرضين، وكل منهم
فى محبته هام، ثم ردتة الملائكة إلى أمه وهو ملفوف فى
ثياب خضر سندسية، وملك يقول، يا عز الدنيا ويا شرف
الآخرة من قال بمقاتلتك، وشهد بشهادتك حشر تحت لوائك
يوم الزحام. وولد نبينا صلى الله عليه وسلم ظريفاً مختوناً
مسروراً مكحول العينين بكحل العناية الربانية، كامل
الجمال .. إلخ".^(٤٦)

ويقول النديم فى ليلة مولد الصيادى على لسان إبليس :
"وفى محاق جمادى الآخرة سنة ست وستين ومائتين وألف،
أخذ أمه الطلق وهو يحاول أن يخرج من خلف، فعلا شهيقها،
وجف ريقها، وجرت دموعها والتوت ضلوعها، واحدودب
ظهرها، وقعس صدرها، وضاق خلقها، واندك عنقها، وتجمد
شعرها، وكثر بولها وبعرها، وخفق قلبها وعظم كربها...
وأخذت فى البكاء والعويل، والصياح العالى الطويل، حتى

امتلاّت الدار بكل مار وجار، وهو يذهب من الجنب إلى
الجنب ويزاحم الكبد والقلب.... وقد مزق السلى والمشيمة،
وأبدى أمورًا هائلة عظيمة، والناس تقول ليس فى بطنها
إنسان، سمعتُ وإنما هو شيطان، أو عقریت يعبث ببدنها، أو
ثعبان دخل من قعرها إلى بطنها، فلما سمعت بما هى فيه من
الشدة مع طول المدة، جثتها وهى فى غمرات المنون وحالة
المجنون، وقلت عليكم بأم كفرون القابلة.. فاعتذرت أم
كفرون، بأنها مشغلة بتوليد بنت مقرون، فأرسلت إليها جملة
من الشياطين، ليوسوسوا لها بفعل الجنين، وليحثوها على
الحضور، قبل أن تلحق عمشاء بأهل القبور، وبينما نحن
فى الانتظار، جاءت أم كفرون وطلع النهار.

والناس من فعل الجنين لزموا البكاء مع الأنين

والكل يعجب من شقا هذا الخبيث ابن اللعين

...عندما توسطت القابلة الدار، قالت علىّ بالبخور والنار، وصاحت
بالتهاطيل ودعوات الأباطيل، فلم نسمع إلا أعاطيل مطاطيل براطيل،
سراطيل.. قساویش براطيش.. أيها المردة العاصون لرؤسهم النازلون بجبهم،
انفروا خفافاً وثقالاً، وأحضروا منى مقالا، ويا أيها العفاريث الناخرة والشياطين
الكافرة، أجيئوا دعوتى واحضروا خلوتى، يا سارق يا مارق، يا عاصف
يا قاصف .. أقسمت عليك بنار الحمية ... و... إلا ما حضرتكم ومعكم القاضى
أرغموش وطارق ملك العمار وعمروش، الأرض بكم ترجف، والرياح بكم تهفّف
، والأودية تشردكم إلى زمرا والسماء من فوقكم تمطرنا نارا وشررا، أقسمت
عليكم ياسكان حلب الشهباء وعفاريث الديور والنكباء، وعمار المراحيض
والحمامات والبوايع والقمامات أن تجتمعوا أنتم وأولادكم وجنودكم
وأحفادكم، لتكونوا معى يدا واحدة، لنخلص عمشاء الجاحدة،

ونخرج جنينها اللابد... فما هو إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتى حضر الشياطين وامتأ المضرِب، واحتاطت بعمشاء من كل جانب، وتولى أمرها الزرنفل بن خلانِب، فأدخل يده إلى الترائب، ولف سلى الجنين من كل جانب، وجذبه جذبة قوية ارتجت لها الأرض، وضجت البرية، فنزل على يدي ولده صياح، كحفيف الرياح، فأطرقت إليه لأترجم بغامسه، وأفهم كلامه، فإذا هو يقول: لا إله، لا دين، لا صلاة، فقرحت بحمله وضمه وأثنت على أبيه وأمه، وحنكته بدم خنزير، وسقيته بول الحمير، وبشرت أبويه أنه يخرج زنديقا إلهه هواه، ضليلا لا يمكن هداه، كذابا لا يقرب الصدق من لسانه... " (٤٧) .

يتبين لنا من النصين السابقين كيف يحتذى النديم طريقة المؤلف الشعبي في سرد الأحداث والملايسات التي أحاطت بمولد الرسول، وهو ما سميناه بالاحتذاء الساخر المعكوس، تبدأ هذه الأحداث بآلام المخاض يليها حضور سيدات الجنة، وجبريل والملائكة لحظة الميلاد، ثم ردود أفعال الولادة في السموات والأرض (احتفالية الكون) ثم ذكر من قام بتوليده، فالصورة التي نزل عليها الوليد وما فعله وما نطق به لحظة الميلاد، ثم الطريقة التي تمت بها مباركة المولود. أقام النديم احتذاءه مستخدما هذه المفردات بقلبها إلى النقيض، فحول الولادة السهلة إلى ولادة عسرة وبالع في تضخيم آلام المخاض واستبدل بنساء الجنة، حضور كل الناس (امتألت الدار بكل مار وجار) على نحو مفضوح، وجعل الولادة تتم على يد شيطان استحضرتة القابلة بتعاويذها السحرية، وفي حضور الشياطين، وبدلاً من أن ينطق الوليد بالآيمان نزل وهو ينطق

بالكفر، وقد تلقفه إبليس سعيداً به، ثم باركه بطريقته مستبشراً بمولده.

باختصار نقض النديم كل مفردات الصورة التي تصف ليلة ميلاد الرسول من خلال هذه المقابلات، التي يمثل منها الحد الأقصى للنقيض، بحيث تحول الفضاء الملائكي الروحاني السامي الذي وقع فيه حدث مولد الرسول وكل ما يحوط هذا الفضاء من جلال، وقداسة وصلت إلى حد معجز، تحول هذا الفضاء إلى فضاء شيطاني مشعوذ دنيء وضيع يصل إلى أقصى حد من الابتذال، ومن خلال هذا النقض يبرز عنصر الإضحاك والسخرية من المهجو.

يقوم بناء هجائية النديم القصصية على هذا النقض المتوالي والمتتابع لمراحل قصة مولد الرسول، فهو يعرض للمهجو جنينا منذ بداية تخلقه شهراً فشهرًا حتى الولادة ثم رضاعته وصباه؛ معتمداً في نسيجه القصصي على هذا الاحتذاء الساخر المعكوس. وعلى هذا قرن النديم الجاد بالهازل استناداً إلى مبدأ تكافؤ الأضداد. ومن هنا جاوز الأحادية وبدأ الشكل القصصي أكثر تركيباً. ولعله من المفيد هنا أن ننبه إلى أن تقنية الاحتذاء الساخر المعكوس التي اعتمد عليها النديم في عمله هذا تذكرنا بالجاحظ في هجائيته النثرية المشهورة "التربيع والتدوير"، حيث استخدم التقنية نفسها ليسلب مهجوه (أحمد بن عبد الوهاب) كل ما ادعاه لنفسه من صفات جسدية وعقلية، وقد قام الجاحظ بذلك على نحو تهكمي لاذع، وهذا ما سنعرض له في دراسة مستقلة بالمسامير في وقت لاحق. ومعنى هذا أن النديم وإن استفاد من المأثور الشعبي القصصي، فإنه لم يكن بعيداً عن التراث النثري

الرسمى.

ولعل من أهم السمات التى تربط المسامير بتقاليد النوع القصصى فى المأثور الشعبى والتراث الرسمى على حد سواء، التنوع الأسلوبى القائم على تجاور الشعر والنثر داخل العمل القصصى، فتلك سمة اختصت بها النصوص القصصية القديمة، تحققت فى المقامات وفى الرسالة/ القصة (التوابع والزوابع، ورسالة الغفران) وفى ألف ليلة وليلة، فضلاً عن القصص الشعبية المؤلفة فى المولد النبوى، التى اعتمد عليها النديم بشكل أساسى فى هذا العمل، وقد سبق أن تناولنا أهمية تجاور الشعر والنثر داخل العمل القصصى ووظائف وجود الشعر داخل القصص. (٤٨)

ومن أهم وظائف الشعر فى نص النديم، أنه يستعمل بوصفه وسيلة أو أداة لإنهاء المسمار، وقد تكرر هذا الاستعمال بشكل لافت. وربما يكون الشعر مدعماً للسرد فيدفعه إلى الأمام أو ينوب عنه فى تكملة بعض الأحداث (٤٩)، وربما يقوم بتلخيص ما سبق أو التعقيب عليه (٥٠)، وفى بعض الأحيان يقوم بمهمة استباق الأحداث (٥١) وفى كل الأحوال يبدو التجاور بين الشعر والنثر داخل المسامير متمسكاً بالحميمية.

وكان تجاور الشعر والنثر سبباً من أسباب تعدد المستويات اللغوية فى النص. ذلك أن تجاور اللغة الفصيحة المعتمدة على السجع والقريبة من لغة المقامة مع اللغة الفصيحة المنظومة فى الأشعار الواردة فى النص تم على مستويين، مستوى جاد وآخر هزلى. وفى الوقت الذى أخذت فيه اللغة الجادة فى الشعر والنثر - على حد سواء - شكلاً ثابتاً، تنوعت اللغة الهزلية،

واتخذت مظاهر متعددة، فإما أن تعتمد هذه اللغة الهزلية على الإغراب الذى يبدو فى اختيار الأسماء (كما يبدو مثلاً - فى سلسلة نسب والد أبى الهدى الصيادى: زنطوط بن خرشنة بن الفحاش بن شنكنة بن الزيعرى بن صياد الظربان.. بن شمخطر.. إلخ^(٥٢)، وفى سلسلة نسب أم المهجو أيضاً^(٥٣)، وفى أسماء العفاريت والشياطين، وفى المفردات الخاصة بالسحر على لسان القابلة: "عطاطيل براطيل، سراطيل، طهطائيل، شرخابيل، شماطيل، قرطابيل، أحافيش، مراطيش، قساویش، براطيش، درديشن، شماريخ، طيطفوشن، طواشيخ...".^(٥٤) بالإضافة إلى هذا هناك اللغة التى تعتمد على الإقذاع ويشترك الشعر مع النثر فى هذا الإقذاع، حيث ذكر العورات والمبالغة التهكمية فى ذكر تفاصيل الفعل الجنسى بين زنطوط وعمشاء. ويلجأ النديم إلى اللغة المقذعة بشكل عام عندما يعرض لوصف زنطوط أو عمشاء أو أبى الهدى الصيادى وهو جنين فى بطن أمه أو وهو طفل صغير، حيث التصرفات الشاذة والأفعال الفاضحة. إلا أن هذا الإفحاش والاستخدام المقذع للغة لم يكن مقصوداً لذاته، وإنما يخدم الغاية التى كان يسعى إليها النديم وهى تحقير أبى الهدى الصيادى عبر أحداث مفارقة مجسدة بين واقع حال الصيادى المزرى نسباً وحسباً وديناً وسلوكاً وخلقاً - من وجهة نظر النديم - وبين ما يدعيه.

إن المسامير على المستوى القصصى - يعد إنجازاً بالنسبة للنديم إذا ما قورن بالأشكال القصصية الأخرى التى عرضنا لها سابقاً، كما يعد إنجازاً بالنسبة لعصره أيضاً. ولكن إذا عدنا

هذا العمل محاوله لتطوير الفن القصصى من قبل النديم، فإنه لا يمكن القطع بأنه كان واعيا فى عمله هذا بضرورة الالتفات إلى المأثور الشعبى لبناء عمل قصصى له خصوصيته المستمدة من الثقافة التى ينتمى إليها، وبعبارة أخرى لا يمكن أن نقول إن النديم كان واعياً بأهمية الاتصال بالمأثور الشعبى والاستفادة به فى تأسيس الفن القصصى عموماً. كما لا يمكن أن نقول أيضاً أنه كان يسعى لتطوير فن المقامة، لكن يمكن أن نقول إن النديم لم يكن خاضعاً لسلطة نص ما، ورغم أنه بدا متجاوباً مع بعض التقاليد القصصية التراثية، فإن عمله يبدو مغايراً ومجاوزاً للأشكال التراثية وللأشكال المعاصرة له، وفى الوقت نفسه فإننا لا نستطيع أن ننفى عن النديم أى محاولة للتثاقف لاسيما أنه كان على صلة بالإنتاج القصصى المعاصر له والمستفيد من القصص الغربية المترجمة.

لقد تجسدت قيم المجتمع الجديد الذى كان النديم يرنو إلى تحقيقه (مجتمع العلم والعمل وتحقيق العدالة الاجتماعية للفقراء)، فى الأشكال القصصية ذات الطابع التثويرى، هذه القيم هى التى قادت إلى طرق موضوعات جديدة ذات صلة بالحياة اليومية (مثل استغلال المراهبين، أو التجار أو المحامين، إدمان الرجال شرب الخمر أو تعاطى الحشيش، وهى مشكلة أرقت زوجات صغار الموظفين) والنديم فى اختياره هذا لم يكن خاضعاً لأى سلطة أدبية، إنما كان يختط طريقاً جديداً للتأثير الإبلاغى، كما خرج عن المألوف مما كانت تتطلبه بلاغة عصره باستخدام اللهجة العامية.

وعلى الرغم من أنه بدا موصولاً ببعض الأساليب أو

التقاليد القصصية التراثية، مثل اللجوء إلى الشكل الأليجورى أو استعمال ثيمة الرحلة، أو استخدام الشعر فى السرد، فإن نصوصه القصصية لم تكن خاضعة لسلطة النص التراثى، فجاوزت وضع المقامة ووضع الرسالة/ القصة إلخ.

ويمكن - بناء على كل ما تقدم فى هذه الدراسة - أن نقول إن الأشكال القصصية فى كتابات النديم مرت بمرحلتين؛ المرحلة الأولى، غلبت عليها السمة الأحادية، لأنها كانت موجهة بالأفكار الإصلاحية التنويرية والتهديبية، حتى الأشكال التى اتخذت طابعاً حوارياً وتضمنت تعدداً فى الأصوات، كانت تمثل على نحو ما أشكالاً مختلفة للوعى، فإنها كانت تكيف وتطوع لحساب الفكرة الواحدة أو الوعى الواحد، ومع ذلك فإن بعض هذه الأشكال المتضمنة تعدداً صوتياً، وهى محدودة جداً، كان يسمح بهامش للتعددية، خاصة عندما يكون النص مفتوحاً وفى هذه المرحلة كان الشكل القصصى مستخدماً بوصفه وسيلة مؤثرة للإبلاغ والتوصيل بشكل أساسى.

أما المرحلة الثانية، فيمثلها كتاب المسامير ويتسم بالتعددية القائمة على تكافؤ الأضداد ومزج الجاد بالهازل على مستوى البناء القصصى والشخصيات والتنوع الأسلوبى : تجاور الشعر والنثر، اللغة الجادة واللغة الهزلية ... إلخ.

يمكن القول باختصار إن تشكيلات النديم القصصية التى لم تكن مقصودة لذاتها تمثل بداية من البدايات القصصية، لأنها فى النهاية أشكال انتقالية غير ثابتة، لكنها ظلت مغمورة غير مقدرة، إذ أغفلتها الدراسات التى اهتمت بالتأريخ لنشأة القصة فى العصر الحديث، وعندما أشار بعض المهتمين بنشأة القصة

إلى قصص النديم اكتفى بوسمها بأنها قصص هزلية مرة، وأشار إلى اتصافها بالطابع الشعبي وروح الفكاهة مرة أخرى (٥٥)، دون أن يحدد موضع هذه الأعمال من بدايات النوع القصصى فى أدبنا الحديث، غير أن هناك من الباحثين من أشار مؤخرًا إلى أهمية درس دور النديم فى تأسيس النوع القصصى فى العصر الحديث (٥٦).

ومع ذلك فإن النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة تفضى إلى إثارة تساؤلات قد تكون هى فى ذاتها نتائج : هل يمكن أن نعد النديم مؤسسًا لبعض الخصائص التى استمرت فى الفن القصصى الحديث، وفى المسرح أيضًا، مثل دخول العوام من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة فى الموضوعات القصصية واستخدام اللهجة العامية؟ هل أسهم النديم فى تمييز بعض الشخصيات القصصية مثل الفلاح، التاجر، المثقف... إلخ؟. هل أسس النديم لكيفية الإفادة من المأثور الشعبى وتوظيفه فى البناء القصصى؟.

الهوامش :

- ١ - راجع تفاصيل ذلك : فى نجم د.ت. ص ٤١ وما بعدها.
- ٢ - قدم النديم رواية سمير الأمير لسعيد البستاني بقوله :
"رواية أدبية تاريخية كتبها ونمقها حضرة الفاضل سعيد البستاني،
وقد اجتهد فى وضعها فى قالب لطيف بقلم بديع مع سهولة العبارة.
بتصفح هذا الكتاب الأديب رأيناه محشورًا باللطائف والرقائق يعجب
الأدباء نسقه، ويسر المطالعين مضمونه. وقد سمعت من بعض
الأدباء اعتراضه على المؤلف، بأنه سبكه فى قالب إنشاء جليل
بالفاظ لغوية، وكان عليه أن يجعله باللغة الدارجة. فأجبناه بأن مثل
قصة أبى زيد والوزير سالم وإبراهيم بن حسن وغيرها مما هو من
خصائص العامة لا تكتب إلا باللغة الصحيحة العالية، ومع ذلك لا
يتوقف فى فهمها أحد، فكيف بكتاب يتضمن واقعة تاريخية يحرره
رجل له اقتدار على الإنشاء فى زمن قد ملئ بالكتاب والمنشئين،
وبالجملة فإنه كتاب له من اسمه أوفر نصيب".

انظر : النديم ، ١٩٩٤ (أ)، ج ١ ، عدد ٢١، ص ٢٠٠.

- انظر أيضًا نقد أحد السوريين للرواية ذاتها : النديم ، ١٩٩٤ ، أ ،
جـ ٢ ، عدد ٣٠ ، ص ٧٢٣-٧٢٧ .
- ٣ - فرهود ، ١٩٧٦ ، ص ٣٨-٤٤ .
- ٤ - النديم ١٩٩٤ (ب) عدد ١ ، ص ٤-٦ .
- ٥ - النديم ١٩٩٤ (ب) عدد ٧ ، ص ١١١-١١٢ .
- ٦ - النديم ، ١٩٩٤ (أ) ، جـ ١ ، عدد ٥ ، ص ٩٧-١٠٧ ، عدد ٨ ، ص
١٨٤-١٩٠ ، عدد ٩ ، ص ١٩٣-٢٠٢ .
- ٧ - نشر هذا النص ضمن كتاب عبد الله النديم ومذكراته السياسية ،
انظر : خلف الله ١٩٥٦ ، ص ١٢٧-١٣٨ .

8-Cuddon, 1979, p.24

9 - Beckson, 1982, p.8

10 - Shipley, 1970. p.10

11-12- Fowler, 1982, p.5 Batson, 1984, p.31

13- Batson, 1984, p.29

Batson, 1984, p. 31, Beckson, 1982, p. 8-9

15 - Beckson, 1982, p.9

١٦ - النديم ، ١٩٩٤ (ب) ، عدد ١ ، ص ٤-٥ .

١٧ - المصدر السابق ، ص ٣ .

١٨ - نفسه ، ص ٣

١٩ - المصدر السابق ، عدد ٧ ، ص ١١١ - ١١٣ .

٢٠ - ابن المقفع ، ١٩٨٠ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

٢١ - المصدر السابق ، ص ٧٧

٢٢ - نفسه ، ص ٧٨ .

٢٣ - النديم ، ١٩٩٤ (أ) ، جـ ١ ، عدد ٩ ، ص ١٩٣ .

- ٢٤- قدم أحمد أمين "مجلس طبي لمصاب بالإفرنجى"، بوصفها قصة رمزية، وتابعه فى ذلك كل من عبد اللطيف حمزة، وعلى الحديدى، ونجيب توفيق، ومحمد السعدى فرهود، انظر : أمين ، ، ١٩٤٨ ص ٢١٥، توفيق، د.ت، ص ١٦١، الحديدى، د.ت ص ١١٢، حمزة ، ١٩٥٧، ص ١٢٣، فرهود، ١٩٧٦ ص ٢٨. انظر أيضاً : النديم، ١٩٩٤ ب، مقدمة عبد المنعم الجميع، ص ١٠.
- راجع كذلك : الثئاب حول الأسد فى :الحديدى، د.ت، ص ١٢٣. المرافعة الوطنية، فى : فرهود ، ١٩٧٦، ص ٣٣.
- ٢٥ - Todorov, ١٩٨٢, p.١٩٩-٢٢١.
- ٢٦ - النديم ، ١٩٩٤ ب، عدد ٦، ص ٩٦-٩٨.
- ٢٧ - المصدر السابق، عدد ١ ، ص ١١-١٢.
- ٢٨ - انظر على سبيل المثال : غفلة التقليد، سهرة الأنطباع، النبیه والفلاح، عربى تفرنج.
- ٢٩ - النديم، ١٩٩٤ ب، عدد ١، ص ٧-٨.
- ٣٠ - المصدر السابق، عدد ١، ص ٨.
- ٣١ - نفسه، ص ٨-١٠.
- ٣٢ - النديم ١٩٩٤ أ، ج١، وعدد ١٩، ص ٤٤٤ - ٤٤٩.
- ٣٣-المصدر السابق، ج ١، عدد ٤، ص ٩٠-٩٣.
- ٣٤ - انظر على سبيل المثال حوارية : أبو دعموم، والشيخ مرعى، فى النديم، ١٩٩٤ أ ١، عدد ٧، ص ١٤٧-١٤٩.
- ٣٥ - النديم، ١٩٩٤ أ، ج١، عدد ٣، ص ٦٥-٧٠ عدد ٥ ، ص ١٠٧-١١٤.
- ٣٦ - انظر حوار لطافت وظرافت، فى حوارية حنفى ونديم، النديم، ١٩٩٤ أ، ج١، عدد ٣ ، ص ٦٩.
- ٣٧- أمين ، ، ١٩٤٨ ص ٢٤٣ - ٢٤٥، خلف الله، ١٩٥٦، ص ٤٥

وما بعدها.

٣٨- النديم، ١٩٢٧، انظر مقدمة الناشر ص هـ، آخر نص المسامير
ص ٩٤.

٣٩- النديم، ١٩١٤ ج ١، ص ٧٢-٧٣.

٤٠- النديم، ١٩٢٧، ص ٤-٥.

٤١- راجع : الروبي، ١٩٩٣، ص ١٩٧-١٩٨، ١٩٩٤ ص ٨٠.

٤٢- الهمذاني، د.ت، ص ٢٥٣، وما بعدها.

٤٣- المعري د.ت، ص ٣٠١.

٤٤- المناوي، ١٩٧٩، ص ٣٣.

٤٥- النديم، ١٩٢٧، ص ٣٦-٣٨.

٤٦- المناوي، ١٩٧٩، ص ٣٧ وما بعدها، قارن النص بنظيره عند :

الميرغني، د.ت، ص ١٩-٢٣.

٤٧- النديم، ١٩٢٧، ص ٥٦-٥٧.

٤٨- راجع هذه الفكرة في دراستي الباحثة المشار إليهما سابقا:

الروبي، ١٩٩٣، ١٩٩٤.

٤٩- النديم، ١٩٢٧، ص ١٢، ١٨، ١٩، ٣٠-٣١، ٣٩، ٤٢

، ص ٥١-٥٣، ٦٢-٦٣، ٨٣-٨٤.

٥٠- المصدر السابق، ص ٢١، ٢٢، ٦٢-٦٣.

٥١- نفسه، ص ٣٩، ٣٨، ٣١، ٣٠، ٢٩، ٢٨، ٦٨.

٥٢- نفسه، ص ٢٣.

٥٣- نفسه، ص ٢٥.

٥٤- نفسه، ص ٥٤.

٥٥- تيمور، ١٩٧٠، ص ١٥، ٤٥.

٥٦- البحر اوى، ١٩٩٣، ص ٦٣.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- ١ - النديم، عبد الله، مجلة الأستاذ، الأعداد الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ (أ).
 - ٢ - النديم، عبد الله مجلة التفكيك والتبكيك، الأعداد الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ (ب).
 - ٣ - النديم، عبد الله، سلافة النديم، جمعه عبد الفتاح النديم، مصر، مطبعة هندية، ١٩٩٤.
 - ٤- النديم، عبد الله، المسامير ، القاهرة، "اعتلى بطبعه الشريف ي.ن.ه.م"، ١٩٢٧
- ### ثانياً : المراجع العربية :
- ١- ابن المقفع، عبد الله، كليلة ودمنة، عناية محمد حسن نائل المرصفي، بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠.
 - ٢- أمين، أحمد ، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٤٦.
 - ٣- البحر اوى ، سيد، محتوى الشكل في حديث عيسى بن هشام، مجلة كلية الآداب، مجلد ٥٣، العدد ٢ سبتمبر ١٩٩٣.
 - ٤- توفيق، نجيب، عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، د.ت.
 - ٥- تيمور، محمود، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٧٠.
 - ٦- الحيدى ، على، عبد الله النديم خطيب الوطنية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د.ت.
 - ٧- حمزة، عبد اللطيف، أدب المقالة الصحفية في مصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٥٧.

٨-خلف الله، محمد أحمد، عبد الله النديم ومذكراته السياسية، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٥٦هـ.

٩-الروبي، ألفت كمال، تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، مجلة فصول القاهرة، مجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤.
١٠-الروبي، ألفت كمال، تشكل النوع القصصى، قراءة فى رسالة التوابع وازوابع، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ١٢، العدد ٣، خريف ١٩٩٣.

١١-فرهود، محمد السعدى، النديم الاديب، القاهرة، المكتبة السعدية، ١٩٧٦.

١٢-المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ط٢.

١٣ - المناوى، الشيخ، مولد المناوى، القاهرة، ١٩٧٩.

١٤ - الميرغنى، السيد محمد عثمان، مولد النبى المسمى الأسرار الربانية فى مولد أشرف الخلاق الانسانى، القاهرة، د.ت.

١٥- نجم ، محمد يوسف، القصة فى الألب العربى الحديث، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

١٦- الهمدانى، بديع الزمان، المقامات، شرح محمد محبى الدين عبيد الحميد، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت.

ثالثا : المراجع الاجنبية :

1 - Batson, E. Beatrice : John Bunyan Allegory and Imagination, London, Croom Helm, 1984.

2 - Beckson, Karl : Literary terms, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1982.

3 - Cuddon J.A: A Dictionary of literary Terms, London, Andre Deutch, 1979.

- 4 - Fowler Roger: **Adictionary of Modern Critical Terms**,
London Routledge, 1982.
- 5 -Shipley Joseph, T: **Dictionary of World Literary
Terms**, Boston, The Writer Inc, 1970.
- 6 - Todorov Tzvetan:. **Theories of the Symbol**, translated
by Catherine Porter, Cornell University Press, 1982.

الفصل الثالث

فى التأسيس للنظرية الشعرية

- ٧ - مفهوم الشعر عند السجلماسى
- ٨ - اللغة المعيارية واللغة الشعرية (تقديم وترجمة)

مفهوم الشعر عند السجلماسى*

تمهيد :

جاوزت الدراسات المعاصرة النظرة الضيقة إلى تراثنا النقدي، التي كانت تتعامل معه بوصفه كتلة واحدة دون تمييز بين اتجاهاته وتياراته المختلفة، فكما وجد الاتجاه الذي تعامل مع النصوص تعاملًا مباشرًا، فعالج بعض القضايا معالجة قد تكشف في كثير من الأحيان عن قصور في فهم معنى الشعر في حد ذاته، وتمايزه النوعي عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى، وجد أيضًا اتجاه آخر، كان يسعى إلى تقنين الظاهرة الأدبية، وتحديد القوانين التي تنظم العملية الأدبية بعناصرها الثلاثة : المبدع (المخاطب)، والنص (الخطاب)، والمتلقى (المخاطب).

وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الشعر بوصفه جوهر العملية الأدبية؛ وذلك أنه يمثل الحد الأقصى في عملية الصياغة اللغوية، التي تتدرج بدءًا بالمستوى الذي يهدف إلى مجرد

* مجلة "فصول"، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٦.

الإفهام أو الإبلاغ، ونهاية بالمستوى الجمالى المتحقق فى لغة الشعر الذى يجاوز الإبلاغ إلى التأثير. لقد حاول هؤلاء أن يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية كلية مترابطة عن الفن الشعرى، ماهية، وطبيعة، ووظيفة، وأداة، وكان منطقهم فى وضع هذه المفاهيم الوقوف على الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب الأدبى فى الشعر عن الوظيفة الإخبارية، التى يقوم بها الخطاب غير الأدبى، كما عنوا بتحديد ماهية الشعر من زاوية المتلقى وفى ضوء عملية التلقى بشكل عام، ومن ثم وضع الشعر فى مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى، أدبية كانت أو غير أدبية.

وكان الفلاسفة المسلمون من أبرز أولئك الذين تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور، وقد كان الدور المعرفى الذى أناطوه بالشعر أساساً نظرياً مهماً فى تحديد هذه النظرة، التى كان لها تأثيرها وامتداداتها فيما بعد عند النقاد المتأخرين، بخاصة عند حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ).

ومن بين هؤلاء النقاد المتأخرين يأتى أبو محمد القاسم السجلماسى، الذى حقق كتابه "المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع" (١) مؤخرًا، فأتاح لنا تعرف جانب من جوانب تراثنا النقدى كان لا يزال مجهولاً ومغموراً، والسجلماسى من نقاد القرن الثامن الهجرى وبلاغيه بالمغرب (٢)، وقد كان معنياً بقضية الأسلوب بشكل أساسى؛ ذلك بأنه كان يسعى فى كتابه "المنزع" إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية.

ومن هذا المنظور يطرح السجلماسى مفهومه للشعر : ماهيته وطبيعته ووظيفته. لقد كان اهتمامه منصبا على تحديد ماهية الشعر من زاوية الخصائص اللغوية النوعية التى تميز الشعر عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى، وكان تركيزه على تحديد الماهية من زاوية المخاطب لأنه معنى بدور الشعر فى عملية التوصيل.

وقد أفاد السجلماسى من إنجاز الفلاسفة فى تأصيلهم للشعر عموما ، بارتكازه على كثير من الأسس النظرية التى وضعوها، لكنه اختلف عنهم فى النظر إلى غاية الفن الشعرى؛ ذلك أنهم ربطوا الشعر ببنائهم الفلسفى الشامل، ونظروا فيه بوصفه جزءاً من هذا البناء، فى الوقت الذى نظر فيه السجلماسى إلى الشعر فى حد ذاته منفصلاً عن أى سياق. وربما يوحى اسم كتاب السجلماسى بأنه مؤلف فى علم البديع، الذى جعله البلاغيون المتأخرون السابقون عليه تابعاً لعلمى المعانى والبيان، وأطلقوه على وجوه تحسينات الكلام. غير أن الأمر يختلف هنا اختلافاً تاماً، ويكفى أن نقف على الهدف الذى حدده السجلماسى فى مفتتح مؤلفه حتى نتبين هذا بوضوح:

"فقصداً فى هذا الكتاب الملقب بكتاب (المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع) إحصاء قوانين أساليب النظام، التى تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع ، وتجنيسها فى التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة

فى التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك للفرع، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية.. فنقول : إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان، وصناعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية، هى : الإيجاز والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والاثناء، والتكرير".^(٣)

من الواضح أن السجلماسى يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابة الفنية، ساعياً إلى تصنيفها تصنيفاً منطقياً بحسب الجنس والنوع والفصل، وهذه القوانين التى يسعى إلى تصنيفها متضمنة فى علم البيان والبديع وصناعة البلاغة بشكل عام. لكنه من الملاحظ أن "علم البيان" هنا مرادف لعلم البلاغة، وربما يكون أشمل، وخصوصاً أنه عندما يقدم لكل جنس من هذه الأجناس العشرة (التي هى أقسام البيان وصناعة البلاغة والبديع - على حد قوله)، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكررها فى مفتتح كلامه أو فى ثناياه أو فى نهايته، هى: "وهذا الجنس من علم البيان"^(٤)، فضلاً عن أنه يجعل علم البيان هو الذى يمد الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية^(٥)، فعلم البيان عنده - إذن - هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبى.

ومصطلح "المنزوع" أو "المنازع" استخدمه حازم القرطاجنى قبل السجلماسى فى مناهجه، فى حديثه عن المنازع الشعرية، وقد قام بتعريف المنازع والمنزوع:

"إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مأخذ الشعراء
فى أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام
نحوه أبدأ، ويذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام
صورة تقبلها النفس، أو تمتنع من قبولها" (٦)

"وقد يعنى بالمنزع أيضاً كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه
وصيغة عباراته، وما يتخذه أبدأ كالقانون فى ذلك، كمأخذ أبى
الطيب فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى
نهاياتها، فإن فى ذلك كله منزعاً اختص به أو اختص
بالإكثار منه والاعتناء به" (٧)

وتعريف حازم للمنزع على هذا النحو يعنى أنه الأسلوب
الذى يستخدمه الشاعر من خلال تناوله للفظ، واختياره له،
وتركيبه للصيغ والعبارات، واللوازم التى يتبعها فى ذلك. إنه -
بعبارة أخرى - طريقة الشاعر فى الكتابة والتعبير، أو قانونه
العام فى صياغته للشعر، ويحدد حازم أشكالاً ستة لمنازع
الشعراء التى تقبلها النفس، وهى: التبديل، والتغيير، والاقتران
بين شيئين، أو النسبة بينهما، أو النقلة من أحدهما إلى الآخر،
أو التلويح به إلى جهة والإشارة به إليه (٨). وهذه الأشكال فى
مجملها تشير إلى وسائل وطرق أسلوبية تتجنب المباشرة
والتصريح، يستخدمها الشاعر لتحقيق التأثير.

ولا يبعد مفهوم المنزع عند السجلماسى عنه عند حازم؛
فكلاهما يحدد كيفيات تحقق هذا المنزع، غير أن تصور
السجلماسى لـ "المنزع" أكثر شمولاً من تصور حازم له،

حيث يشير به إلى قوانين عملية الصياغة الأدبية بأكملها بشكل عام. وهذه المسألة في حاجة إلى درس مفصل، ليس مكانها هنا، حيث تعنى هذه الدراسة بمفهوم السجلماسى للشعر؛ ماهيته، ووظيفته، والوقوف عند جذور هذا المفهوم في التراث النقدي السابق عليه.

التخييل "المصطلح":

يجعل السجلماسى "التخييل" الجنس الثانى من أجناس علم البيان، ذلك العلم الذى يعطى القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر (مع ضرورة إدراك الفارق بينهما، وما يخص كلا منهما على حدة). ومن هنا يتحدد مدخله للحديث عن التخييل بوصفه أمراً خاصاً بالأسلوب أو العبارة البلاغية فى الشعر. ثم يحدد بعد ذلك أنواعاً أربعة لهذا الجنس، وهى التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، والمجاز. وهذا التحديد فى حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل، يقول:

"هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهى: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة - قوم يدعونه التمثيل - ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية"^(١).

كما يأتى التخييل مرادفاً للمحاكاة والتمثيل:

"والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر، إذ

كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل" (١١).

يشير مصطلح "التخيل" عند السجلماسى إلى الاستخدام الخاص للغة فى الشعر، الذى يعتمد على التصوير أو الانحراف الدلالى من خلال علاقات المقارنة و الإبدال أو النسبة، كما يتمثل فى التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، كما أنه يستخدم مرادفاً للمحاكاة من ناحية أخرى، فضلاً عن أنه جوهر الصناعة الشعرية؛ ذلك أنه يميز الشعر عما عداه من المستويات اللغوية الأخرى.

والتخيل بهذا المعنى له أصوله عند الفلاسفة المسلمين، بل إن مصطلح التخيل نفسه مصطلح خاص بالفلاسفة وحدهم، استخدموه فى حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة، تتصل بالتشكيل الجمالى فى العمل الشعرى من ناحية، وبالتأثير الذى يحدثه أيضاً من ناحية أخرى (١١). وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس سيكولوجى ومعرفى مرتبط أشد الارتباط ببنائهم الفلسفى الشامل.

فالتخيل عند أولئك مرادف للمحاكاة ومقترن بها، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويرى فى الشعر، من تشبيه واستعارة ومجاز (١٢). أما استخدام مصطلح التخيل للدلالة على الصياغة الشعرية، من زاوية تركيزها على الجانب التصويرى، بحيث يصبح متضمناً للصور البلاغية، فواضح عند ابن رشد :

"وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث

مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شئ
بشئ وتمثيله به.. وأما النوع الثانى فهو أخذ الشبيه بعينه
بدل التشبيه، وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة ..
وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها
أهل زماننا استعارة وكناية، وأما القسم الثانى فهو أن يبدل
التشبيه، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة... والصنف
الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين" (١٣) .

يلتقى السجلماسى مع الفلاسفة فى دلالة مصطلح التخيل
على جانب من جوانب التشكيل فى العمل الشعرى، وهو
الجانب التصويرى. أما كون التخيل جوهر العمل الشعرى،
فتلك قضية أخرى لن يتحدد مضمونها إلا من خلال تعريف
السجلماسى للشعر.

تعريف الشعر :

وإقدام السجلماسى على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبة
على تقديمه للتخيل بوصفه موضوعاً للصناعة الشعرية.
والتعريف الذى يقدمه للشعر يضرب بجذوره إلى الفارابى وابن
سينا وابن رشد، يقول السجلماسى :

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية،
وعند العرب مقفاة. فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد
إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها

مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر؛ ومعنى كونها مقفاة هو : أن تكون الحروف التي يختتم بها كل قول منها واحدة" (١٤) .

وأول مايلفت النظر في هذا التعريف أنه يتطابق وتعريف ابن سينا للشعر تطابقاً حرفياً، سوى بعض التغييرات الطفيفة في الصياغة. ويمكن أن ندرك ذلك إذا نظرنا في قول ابن سينا

"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية، وعند العرب، مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذي يختتم به كل قول منها واحد" (١٥) .

وعلى الرغم من أن السجلماسى يعرض لكثير من أفكار البلاغيين والنقاد السابقين عليه بالمناقشة والانتقاد أو الموافقة، مثل ابن المعتز وقدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجى وابن سينا نفسه وغيرهم، فإنه يعتمد على تعريف ابن سينا للشعر دون إشارة إلى ذلك. وأياً كان الأمر فإن هذا يؤكد من ناحية صلاته بالإنجاز الذى حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر، بخاصة ابن سينا. ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول إن السجلماسى استخدم هذا التعريف السينوى للشعر، لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة، تعتمد على التخيل، فضلاً

عن الوزن والقافية. وهى جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتى (الوزن والقافية) والمستوى المعنوى أو الدلالى (التخيل)؛ وهى عناصر أساسية فى تمييز الشعر عما عداه من الأشكال اللغوية الأخرى، بالإضافة إلى دورها فى التأثير.

وارتكاز صاحب المنزع على هذا التعريف (١٦) يكشف عن صلاته بالفلاسفة، خصوصاً حين يلحّ على أن التخيل هو السمة الجوهرية التى تكسب القول صفة الشعر، ويليه فى الأهمية الوزن فالقافية، أو أن القافية لاحقة خاصة بالشعر عند العرب دون غيرهم.

لقد أكد فلاسفة جميعهم أولية عنصر التخيل على الوزن فى الشعر، مع ضرورة اجتماعهما معاً لتحقيق السمة الشعرية كاملة، فليس كل قول موزون يعد شعراً، أو حتى من قبيل الشعر، وهذا نص الفارابى يؤكد هذا المعنى :

“قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضرورى فى قوام جوهره، وإنما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن” (١٧).

ويقول الفارابى أيضاً:

“والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى

كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية،
وليس يبالون إن كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا. والقول
إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بإيقاع
فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع
ذلك وقسم أجزاء صار شعراً^(١٨).

ويقول ابن سينا :

"وقد تكون أقاويل منشورة مخيلة، وقد تكون أوزانا غير مخيلة
لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه
القول المخيل والوزن"^(١٩).

وكذلك أشار الفلاسفة كثيراً إلى أن القافية تخص الشعر
العربي وحده. وقد بدا هذا واضحاً في تعريف ابن سينا السابق
للشعر^(٢٠)، كما أشار إلى ذلك الفارابي في أكثر من موضع^(٢١)

وهذا كله يعني أن الفلاسفة وضعوا الأصول النظرية التي
بنى عليها السجلماسي تصويره بأن التخيل هو موضوع
الصناعة الشعرية، أو أنه عمود الشعر أو جوهره الذي يحدد
طبيعته، ويحقق وجوده بالفعل، فضلاً عن أهمية تضافر التخيل
مع الوزن، ليتحقق الشعر على نحو أكمل.

ويلتقى السجلماسي في رؤيته للشعر وتعريفه له على هذا
النحو مع حازم القسروطاجني، الذي يحرص على أن يقدم
الشعر بوصفه كلاماً مخيلاً موزوناً مقفى^(٢٢)، أو أنه "كلام
مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"^(٢٣)، أو

أنه "هو التخيل" أو "أن التخيل هو ما تقوم به الصناعة الشعرية" (٢٤)، كما يتفق معه في أن الشعرية لا تنحصر في أن يكون القول موزوناً مقفياً؛ فليس كل قول موزون مقفياً يسمى شعراً (٢٥).

ولا يرتد هذا الالتقاء بينهما إلى اعتماد السجلماسى على حازم، وإنما مرجعه اعتمادهما معاً على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة حول الشعر.

وعلى هذا تتميز محاولة صاحب المنزع في تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدي الذي حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفي، حيث ركز هؤلاء في تعريفهم للشعر على أنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم" (٢٦)، أو أنه "قول موزون مقفي يدل على معنى" (٢٧). حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر في الجانب الموسيقي المتحقق في الوزن والقافية، دون نظر إلى خصوصية البنية اللغوية في الشعر وطبيعتها. لقد وضع الفلاسفة للسجلماسى أسساً نظرية، ناقش بمقتضاها تصور علماء البيان وأهل صنعة البلاغة للشعر، وذهبهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخيل.

يقول السجلماسى في معرض حديثه عن التصدير :

"وقال قوم: التصدير هو رد أعجاز الكلام على صدره؛ وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من المنظوم وهذا الأسلوب من التراكيب هو مخصوص بالقول الشعري، ويقع عندهم في القوافي بخاصة. وهؤلاء

لالتزامهم هذا الرأي فإنهم يميّطونه من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه إنما يوجد في الشعر فقط. وينبغي أن نتأمل ما وضعه علماء هذه الصناعة في هذا النوع من قصره على الأقاويل الشعرية، وتخصيصه منها بالقوافي فقط، هل هو صدق؟ ويوفى النظر في ذلك حقه بعد أن تقدم الفحص بدياً عن القول الشعري المأخوذ في هذا الموضع إن القول الشعري كما قد قيل هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها، وبالجملة كل جزء، مؤلفاً من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة. والتخييل هو المحاكاة والتعميل، وهو عمود الشعر؛ إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل، وهو بين أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي، إنما يعنون بالقول الشعري هنا القول المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضاً في الشعر. وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمفهم جوهره؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر، وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقية في هذا الغرض الوزن. وهذا أيضاً شيء قد صرحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها، مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه، فلذلك القول الشعري في هذا الموضع وهذا النظر هو القول الموزون المقفى، .. فإنه يظهر من هذا النوع من البلاغة - يقصد التصدير - أنه غير مقصور على القول الشعري، ولا مخصوص بالقوافي" (٢٨).

والقضية الرئيسية التي يثيرها السجل ماسى هنا، هي قضية

الوزن والقافية في الشعر، وهل يمكن أن يقتصر في حد الشعر عليهما دون التخيل، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية؟ هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن في الشعر، التي يتميز بها الشعر عن النثر. وهو يثير تلك القضية من خلال عرضه لقضية فرعية، تتعلق بالقوافي، هي "التصدير" فيعرض لآراء علماء البيان والبلاغة، الذين يرون اختصاصه بالقوافي في الشعر، في حين أنه يرى أنه لا يمتنع حدوثه في النظم الأخرى، مثل القرآن، الذي يتحقق فيه بالفعل، بل إنه ليتمكن وجوده في النثر العادي، أي دون حاجة إلى وجود القافية. ويبدو السجلماسي في هذا متابعاً لابن المعتز الذي لم يقصر رد عجز الكلام على الصدر أي "التصدير بمصطلح السجلماسي على الشعر، ومن ثم لم يخصصه بالقوافي" (٢٩). كما يبدو أن ابن رشيق (ت ٥٦٤ هـ) ممن يعنيه السجلماسي في هذا السياق؛ ذلك أن ابن رشيق ينص صراحة على أن "التصدير" مخصوص بالقوافي (٣٠)، ومن هنا فإنه يقصر شواهد على الشعر فقط، بل يربطه بموسيقية الشعر، حين يجعله سبباً من أسباب تسهيل القوافي وتوقعها (٣١). كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية. والشعر عنده "لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية". (٣٢)

ويبدو للمتأمل أن قضية السجلماسي في هذا النص تجسوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم قصره إلى مناقشته

فهم أولئك العلماء للشعر - وابن رشيق واحد منهم- الذين يقصرون الخاصة النوعية للشعر ويحصرونها في الجانب الموسيقى المتمثل في الوزن والقافية ووسائل آخر مثل التصدير، فمثل هذا التناول في تصور السجلماسى تناول قاصر.

ومن هنا نجدد يعيد تعريفه للشعر، الذى سبق أن صدر به كلامه عن التخيل، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر، وتصوره أن الوزن والقافية وحدهما غير كفيلاين بتحديد ماهية الشعر وجوهره، فالشعر يقوم على التخيل أولاً، ثم الوزن والقافية. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بالنسبة إلى السجلماسى؛ فتكراره لتعريف الشعر في هذا السياق يهدف أيضاً إلى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن في الشعر. وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد على وجه التحديد) بالوزن العددي^(٣٣). فتعريف السجلماسى لطبيعة الوزن في الشعر هو تصور الفلاسفة نفسه للوزن الشعري، ذلك بأنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات، التى تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع.

ولعل إشارة السجلماسى إلى طبيعة الوزن الشعري في سياق حديثه عن التصدير، الذى حاول أن يعمم استخدامه بالنسبة إلى الشعر والنثر على حد سواء، يدل من بعض الوجوه على أن

هناك مستوى ما من المستويات الموسيقية، يمكن أن يتحقق في النثر، لكنه يختلف نوعياً عن موسيقى الشعر. وهذه القضية - أى موسيقية النثر - تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل (٣٤)، غير أن السجلماسى اكتفى بالإلماح إليها فقط، وإن استند إلى الأصل النظرى لديهم فى توصيف الجانب الموسيقى فى الشعر.

الشعر والتأثير:

واضح أن السجلماسى أفاد من تصورات الفلاسفة النظرية ومفاهيمهم عن الشعر، واستخدامه مصطلح "تخييل" عكس هذه الإفادة بشكل مباشر فى تحديده لماهية الشعر فى حد ذاته، دون أن يربط هذه الماهية بالمبدع أو المتلقى. لكننا نجده يستخدم مصطلح "تخييل" مرة أخرى وفى سياق آخر، فيكتسب دلالة جديدة يمكن أن نفهم فى ضوءها إلحاحه على كون الشعر مخيلاً، أو أن جوهره التخييل أو التمثيل، ذلك أنه إذا كان قد عرّف الشعر فى حد ذاته، فإنه سوف يعرض له من زاوية المخاطب أو المتلقى، أو من زاوية وظيفته. ولا يعنى هذا انفصاماً بين ما قاله وما سيقوله بأية حال، بل إننا سنقف على أن هناك علاقة تفاعل بين تعريفه السابق وتعريفه الذى سنعرض له الآن :

"إن الذى استقر عليه الأمر فى صناعة المنطق عند محققى الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز، والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية

إنما تؤخذ من حيث التخيل والاستفزاز فقط، دون نظر إلى
صدقها وعدم صدقها" (٣٠).

وأول ما يستثيرنا في هذا النص إشارته إلى أصحاب
المنطق، وهم الذين يمدونه بالأسس النظرية والمصطلح الذى
يقدم به مفهومه للشعر بصفة عامة. وهذا يستدعى كذلك السياق
الذى جعل أصحاب المنطق (الفلاسفة) ينظرون فى الشعر،
وهو أمر لا يمكن أن يتغافل عنه هنا؛ لأنه سيوضح لنا مفاهيم
صاحب المنزع.

لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارناً بالصناعات
المنطقية؛ ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التى تبدأ
بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخطابة فالشعر. وعلى هذا تناولوا
البنية اللغوية فى الشعر على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية فى
كل من البرهان والجدل والسفسطة والخطابة، وإن ركزوا فى
هذا تناول على مقارنة بنية اللغة فى البرهان بنظيرتها فى
الشعر، بوصفهما متقابلتين، كما عنوا أيضاً بمقارنة البنية
اللغوية فى الخطابة بنظيرتها فى الشعر لاشتراكهما فى بعض
الخصائص. وكان الدافع إلى وضع الشعر فى هذه المقارنة هو
تحديد دوره المعرفى لتحديد كيفية الإفادة منه. ومن هنا تحددت
نظرتهم إلى بنيته اللغوية من خلال الدور الذى نيط به.

وتحدد دور المنطق عند الفلاسفة بأنه آلة العلوم البرهانية
(الفلسفة)، لأنه هو الذى يمد المرء بالأدوات والقوانين، التى
يحصل له بواسطتها جودة التمييز، التى تمكنه بدورها من

استكمال قواه الناطقة، وتسديد أفعاله إلى الحق والخير، للوصول إلى الغاية القصوى من الوجود الإنساني، وهى السعادة (٣٦). من هنا تحدد الدور المعرفى للشعر، بوصفه أحد فروع المنطق عند الفلاسفة. لكنه لن يقوم بهذا الدور كما يقوم به البرهان الذى يعتمد على مقدمات صادقة وموثوق فى صحتها، فتصل بصاحبها إلى المعرفة اليقينية، ولن يقدم معرفة ظنية كالجدل، لاعتماده على مقدمات مشهورة ذائعة، ولن يقدم أيضاً معرفة زائفة مموهة، من خلال مقدمات مموهة مغلوطة كالسفسطة، ولن يلتمس به كالخطابة إقناع الإنسان بقصد إحالته للتصديق؛ إنه يقدم معرفة تخيلية، باستخدامه التمثيلات والمحاكيات.

ومن ثم ارتبط الدور المعرفى للشعر عند الفلاسفة بطبيعته التخيلية. ولهذا فإن نظرتهم لبنيته اللغوية لم تفرق عن نظرتهم لدوره ووظيفته، ولم تتفصل عن السياق الذى ربطوه به. فهو يقابل البرهان من ناحية، ويجاور الخطابة من ناحية أخرى؛ فيتعارض تعارضاً مطلقاً مع البرهان، ويتعارض مع الخطابة ويتشابه معها فى الوقت نفسه لاضطلاحهما بدور مشترك، وهو أنهما موجهان للصناعة المدنية وللجمهور والعوام (٣٧).

وبناء على هذا كله يصبح قول السجلماسى: "إن الشعر تخيل واستفزاز" دالاً على التأثير الذى يحدثه الشعر، وهو تأثير ركيزته الانفعال. فالتخيل، بهذا المعنى، يدل على الاستجابة النفسية التى تحدث للمتلقى، وتتحدد هذه الاستجابة

بشكل أوضح عندما نقرأ قوله:

"إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيباً تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر. وقلنا (دون اغتراقها) لأنها لو اغترقت لكان إياه. والسبب في هذا الإذعان والانبساط : الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء ، وفي الواحد بالنسبة - الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى، إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئاً شيئاً إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل؛ إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط، دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها، كأخذ القصة الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط، دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه، فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً. وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً لما قلناه؛ فالقول المخيل هو محمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما، ومقول بتواطئ

على أربعة أنواع : الأول التشبيه ، والثاني الاستعارة ،

والثالث التمثيل ، والرابع المجاز" (٣٨) -

أول ما نلاحظ في نص السجلماسى - وهو ما يمهّد لتحديد معنى الاستجابة النفسية التى أشار إليها "بالتهييل والاستفزاز"، كما سبق - أنه يستخدم أفعالاً ومفردات متعددة للدلالة على "التأثير" الذى يحدثه الشعر، وغالباً ما ينسبها إلى النفس : تدعن ، تنبسط، تنقبض، الإذعان، الانبساط، الالتذاذ، الانبساط الروحاني، الطرب، الانفعال النفساني.. وهذه المفردات كفيلاً بتوضيح معنى التخييل والاستفزاز الذى يقصده صاحب المنزع، فتشير إلى طبيعة الاستجابة التى يحدثها الشعر لدى المتلقى أو المخاطب، وهى استجابة نفسية غير واعية، لا دخل للعقل فيها؛ فالمخاطب هنا غير متحكم فى ردود أفعاله. وهذه الاستجابة قد تكون انبساطاً أو انقباضاً، ومنشؤها الالتذاذ الناتج عن إدراك العلاقات المتفاعلة فى النص (علاقات التشابه أو النسب أو الإبدال).

وهو يعرف الشعر فى هذا السياق بوصفه صياغة خاصة، لها من قوتها وسيطرتها على المتلقى ما يجعله خاضعاً ومذعنأ له، مستمتعاً فى الوقت نفسه، وقد لا يخفى أن صاحب المنزع، يعتمد على ابن سينا اعتماداً واضحاً فى صياغته (٣٩)، فضلاً عن أن مفهومه للتخييل بمعنى الأثر الذى يتركه العمل الشعرى فى نفس المتلقى هو ذاته عند الفلاسفة المسلمين بشكل عام، غير أن السجلماسى هنا يقصر هذه الاستجابة على مجرّد

الانفعال دون أن يكون مرتبطاً بسلوك ما؛ ذلك بأن الفلاسفة ربطوا ذلك الأثر بسلوك مترتب عليه؛ فالمتلقى لا ينقبض أو ينبسط فحسب، وإنما ينزع نحو الشيء طلباً له أو نفوراً منه، وعلى هذا لم تقتصر وظيفة الشعر عندهم على تحقيق المتعة وحدها، بل كانت له وظائفه التعليمية والتربوية والأخلاقية كذلك.

أما السجلماسى فيحصر وظيفة الشعر فى التأثير؛ إما تحقيق المتعة من خلال الشكل، أو مجرد إثارة انفعال ما (الانبساط أو الانقباض) لدى المتلقى. وهذا التصور لوظيفة الشعر عند السجلماسى يرتد إلى أنه كان معنياً بفلسفة الأسلوب الشعرى وتحديد ماهيته.

وهكذا يقفنا نص السجلماسى على العلاقة المتفاعلة بين المتلقى والنص (التأثير) نتيجة لأسلوبه الخاص الذى تتحدد ماهيته هى كذلك من زاوية هذا المتلقى. وهذا الأسلوب الخاص من أهم سماته أنه لا يشترط فيه صدق أو كذب، فذلك التأثير الذى يحدثه الشعر - فيما يرى - لا يستند على كـون مضمونه أمراً قابلاً للتصديق أو غير قابل؛ لأن المهم هنا هو الشكل الذى يكون عليه القول فى الشعر، أى المستوى الرمضى الذى يلجأ إليه الشاعر من خلال استخدامه للوسائل التخيلية التى سبق أن أشار إليها السجلماسى. ومن هنا فالقول المصدق به والمطابق للواقع غير قابل للتأثير فى نفس المتلقى، لأن الصدق فى ذاته لا يؤثر، ولا يحدث انفعالا ما لدى المتلقى، فى

الوقت الذى تؤثر فيه الأقاويل الكاذبة (المخيلة). وبذلك يصبح الكذب أو (التخيل) مرتبطاً ارتباطاً شرطياً بالتأثير :

... "ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث

التخيل والاستفزاز فقط، كما تقدم لنا من قبل، وكان القول

المخترع المتيقن كذبه أعظم تخيلاً وأكثر استفزازاً وإذا

للنفس، من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعرى أكذب،

كانت أعظم تخيلاً واستفزازاً" (٢٠).

هكذا يصبح الكذب عند السجلماسى مرادفاً للتخيل (الذى

يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب

والإبدال ...) فالأثر النفسى الذى يحدثه الشعر يتأتى من اللذة

الناجمة عن الشكل استحساناً أو استقباحاً، انبساطاً أو انقباضاً.

لقد انطلق صاحب المنزع فى هذا التصور من منعطف

الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والاعتقاد أو التصديق؛ فالشعر

عندهم لا يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأى ما، إنما يراد منه

فحسب أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقى ، إما استحساناً للشيء

الجميل، أو نقزاً من الشيء القبيح. ومن هنا فهم لم ينظروا

إليه بوصفه كذبا، وإن كان لا يوقع التصديق، وقد دفعهم هذا -

وهو ما يعتمد عليه السجلماسى- إلى وصف الأقاويل الشعرية

بأنها "كاذبة بالكل"، كما نجد عند الفارابى مثلاً "لأنها توقع فى

ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه

المحاكى للشيء" (٢١) ، أو ما يذهب إليه ابن سينا من أن الشعر

يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا

ذائعة، ولا شناعة، بل أن تكون مخيلة^(٤٢)، أو أن "المخيلات
مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئاً على أنه شيء
آخر" (٤٣) .

ويلاحظ أن وصف الشعر عند الفلاسفة - وكذا يفعل
السجلماسى - بأنه مقدمات أو قضايا قد أحدث تأثيراً وضع
الشعر في سياق المنطق لدى الفلاسفة، ووضعها - من ثم - في
مقارنة دائمة مع القياسات المنطقية (البرهان والجدل والسفسطة
والخطابة)، ومن ثم اعتمد الشعر عند السجلماسى على الأقاويل
المخيلة، والخطابة على الأقاويل المقنعة، أما الجدل فيعتمد على
الأقاويل الذائعة أو المشهورة. ولكل بنيته اللغوية الخاصة به،
من أجل تحقيق الغاية التي يرمى إليها. وبناء على هذا يضع
السجلماسى العبارة الشعرية في مقابل العبارة البرهانية :

"فإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية
والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط
فيها، ما لا يشترط في البلاغية، فإنه يعرض في البلاغية
بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم
عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصلية المغيرة، وإيراد
الأخص بعد الأعم ، والأعم بعد الأخص، وغير ذلك .." (٤٤)

فهو يفرق هنا بين العبارة البلاغية، وهي التي يستخدمها
الشعر، والعبارة البرهانية، مشيراً إلى مستويين لغويين
متمايزين. في المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو
التوصيل فحسب، فتستخدم الألفاظ بدالاتها المباشرة المحددة،

وتصبح الألفاظ عندئذ إشارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة؛ أما المستوى الثانى فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخر. غير التوصيل هو التخيل أو التأثير. ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداماً تنحرف فيه عن الاستعمال الحرفى المباشر، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهما، كما تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المؤلف والمصطلح عليه نحويًا. وعلى الرغم من أن السجلماسى يضع مبدأ عاما مفاده أن البلاغة تضع القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر، فهو يحرص فى الوقت نفسه على إقامة التمايز بينهما، بل إنه يقف موقف الناقد لعلماء البيان والبلاغة السابقين، الذين لم يفرقوا بين الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية:

”وجب فى علم البيان من قبل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظره فى العبارة البلاغية إعطاء القوانين للخطابة والشعر من حيث العبارة البلاغية فقط)، ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة منهما إلا بعد القول فيما يعم منهما أكثر من صنف واحد، إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم، لكن السبب فى ذكر أصحاب علم البيان ومتأدبى العرب هذا الجنس مختلطاً هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطابية، فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما، بل كانت مختلطة عندهم“^(٤٥).

لم يستطع أصحاب علم البيان والمهتمون بصناعة الأدب -

فى رأى السجلماسى - أن يميزوا بين الخطابية والشعر ، فخلطوا بينهما. ويرجع ذلك إلى افتقارهم إلى كيفية التمييز، التى امتلك هو أدواتها عندما وضع استجابة المتلقى فى الحسابان عند تحديده لماهية الشعر من ناحية، ولم يغفل المستويات اللغوية الأخرى ووظيفة كل منها، من ناحية أخرى، استناداً إلى الإنجاز الذى حققه الفلاسفة فى التأصيل النظرى للشعر ولمستويات الخطاب عموماً، الأدبى وغير الأدبى.

ولو عدنا إلى تعريف الشعر عند أصحاب علم البيان ومتأدبى العرب الذين يشير إليهم السجلماسى فى أكثر من موضع، هذا التعريف الذى يقصر الشعر على كونه قولاً موزوناً مقفى، لوقفنا على الأساس النظرى لخلطهم بين الشعر والخطابة، ذلك أنهم يجعلون الفارق بين الشعر والنثر فارقاً كمياً يحصرونه فى الجانب الموسيقى، الذى يتحقق فى الشعر عن طريق الوزن والقافية، بحيث يتحول الشعر بمجرد جلاء الوزن والقافية عنه إلى نثر. أما السجلماسى فهو لا يحصر الفارق بينهما فى هذا الجانب الموسيقى أو الكمى؛ إنه فارق نوعى يستند إلى التخيل بمؤازرة الموسيقى (الوزن بالنسبة إلى الشعر بشكل عام، والوزن والقافية بالنسبة إلى الشعر العربى بشكل خاص).

الهوامش :

- (١) قام علال الغازي بتحقيق الكتاب والتقديم له بدراسة : أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠.
- (٢) تكاد حياة السجلماسي أن تكون مجهولة، فسنة وفاته غير معروفة، غير أن هناك إشارة في نهاية كتابه المنزع تفيد أنه انتهى من تأليفه سنة ٧٠٤هـ. راجع: مقدمة المحقق: ص ٤٥ وما بعدها، انظر كتاب المنزع ص ٥٢٥.
- (٣) المنزع : ص ١٨٠.
- (٤) راجع المنزع : ص ١٨١، ٢١٨، ٢٧٠، ٣٣٦، ٣٦٣.
- (٥) السابق، ص ٢١٨.
- (٦) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٦٥.
- (٧) منهاج البلغاء، ص ٣٦٦، راجع أيضاً: ص ٣٦٧.
- (٨) نفسه، ص ٣٦٧.
- (٩) المنزع ص ٢١٨.
- (١٠) السابق، ص ٤٠٧.
- (١١) راجع للمؤلفة : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٢٣ وما بعدها.
- (١٢) راجع اقتران المحاكاة بالتخييل أو التخيلات والمحاكيات عند ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ١٦٣، ١٦٨، والنجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨،

ص ١٦٤.

(١٣) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٥٨، وفن الشعر: ص ٢٠١ وما بعدها.

(١٤) المنزع، ص ٢١٨.

(١٥) فن الشعر، ص ١٦١.

(١٦) راجع المنزع، ص ٤٠٧.

(١٧) كتاب الشعر، تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر ، عدد ١٢، بيروت ١٩٥٩، ص ٩٣، وجوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٧٢/١٧٣.

(١٨) كتاب الشعر ص ٩٢، وجوامع الشعر ص ١٧٢.

(١٩) فن الشعر ص ١٦٨، ابن رشد : تلخيص الشعر، ص ٦١.

(٢٠) فن الشعر ص ١٦١، وجوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٢٢، ١٢٣.

(٢١) كتاب الشعر، ص ٩١، وجوامع الشعر ص ١٧١، وكتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد المالك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٠٩١.

(٢٢) المناهج، ص ٧١.

(٢٣) نفسه، ٨٩.

(٢٤) نفسه، ٦٣، ٧٠.

(٢٥) نفسه، ص ٢٨.

(٢٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٠، ص ١٧.

(٢٧) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق م.أ. بونينباكر، ليدن ، بدون

تاريخ، ص ٢.

(٢٨) المنزع ص ٤٠٦.

(٢٩) ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق أ، كراتشكوفسكى، لندن، سنة ١٩٣٥، ص ٤٧.

(٣٠) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، سنة ١٩٧٢، ج ٣/٢.

(٣١) نفسه، ج ٣/٢.

(٣٢) نفسه، ج ١/١٥١.

(٣٣) ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٢١، ٢٢٢، ابن رشد : تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥٨٨ وما بعدها.

(٣٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٥٤-٢٧٠.

(٣٥) المنزع، ص ٢٧٤.

(٣٦) الفارابى: التنبيه على السعادة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦ هـ - ص ٢٣/٢٤، وإحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٥٣، وابن سينا : أقسام العلوم العقلية، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات، قسطنطينية، ١٨٨٠، ص ٧٩.

(٣٧) راجع على سبيل المثال : الفارابى: الحروف، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٥١ - ١٥٢، وتحصيل السعادة، ص ٣٩، ٤٠، وابن سينا : رسائل ابن سينا، أنقرة ١٩٥٣، ص ١٢، وفن الشعر ١٦٢، ١٦٣، وابن رشد : تلخيص كتاب الجدل، تحقيق تشارلس بتروت وأحمد هريدى، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩، ص٣.

(٣٨) المنزع، ص ٢٢٠، ٢١٩.

(٣٩) فن الشعر، ص ١٦١.

(٤٠) المنزع، ص ٢٥٢.

(٤١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥١/١٥٠.

(٤٢) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٧، ١٦.

(٤٣) النجاة، ص ٧.

(٤٤) المنزع، ص ٣٢٧/٣٢٨.

(٤٥) المنزع، ص ٢١٨، ٢١٩.

اللغة المعيارية واللغة الشعرية*

يان موكاروفسكى**

تقديم :

فى أواخر القرن التاسع عشر، بدت المناهج التقليدية فى دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديد فى تعميق فهم الظاهرة الأدبية، وضبط أدوات دراستها، والخروج بهذه الدراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية، أو مجرد التأريخ الخارجى الذى تحكمه فكرة العلية أحياناً ومبدأ التطور أحياناً أخرى.

وفى مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة طمحت إلى تجاوز ما وصلت إليه المدارس التقليدية، وسعت الى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبى. ورفضت معظم هذه الاتجاهات تناول الخارجى للعمل الأدبى،

* فصول، العدد ١، ١٩٨٤.

** Jan Mukarovsky, *Standard Language and Poetic Language*.
A Prague School Reader on Esthetics, Literary selected and
translated from the Original Czech by: Paul.L. Garvin.
Georgetown University Press, Washington, ١٩٦٤.

بإدئة بفحص العمل الادبى من داخله.

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة فى تأسيس عملها وتطوير أدواتها بمنجزات العلوم الحديثة، وبخاصة فى مجال العلوم القريبة منها، وأهمها علم اللسانيات. وكانت حلقة براغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التى نشط داخلها عدد من رواد الاتجاه الجديد فى درس الأدب.

لقد طرح المناخ الفكرى والفلسفى فى بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها فى تشكيل النظريات البنيوية فى مدرسة براغ، بل فى تشكيل النظرية السيميوطيقية مؤخرا. فإلى جانب نظريات هوسرل Husserl فى الفينومينولوجيا (الظاهراتية) - وقد حاضر هوسرل فى حلقة براغ فى موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته فى القصد Intention كانت هناك نظريات سوسير F.de Saussure اللغوية ، ونظريات بودوان دى كورتناى Baudouinde Courtenay، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافية. ومن جهة أخرى تعد حلقة براغ امتداداً - بمعنى من المعانى - لحركة الشكليين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجر المناهج التقليدية فى دراسة الأدب ، وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بماهية الأدب ، والخصائص النوعية التى تميزه عن غيره من ألوان القول ، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفه سماتها الخاصة، منطلقة من داخل العمل الأدبى نفسه. من هنا بدأت حلقة براغ عملها، شغلت بهذه القضايا نفسها ، غير أنها

خطت في مناقشتها لتلك القضايا ، وتقديمها لحلول بعض المشكلات، خطوات أبعد كثيراً من المدرسة الشكلية الروسية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية، وحلقة براغ اللغوية مقصوراً على المفاهيم والأفكار فحسب، بل تعداه إلى الأشخاص، حيث انضم عدد من اللغويين الروس إلى حلقة براغ عند بدء تكوينها، من بينهم رومان ياكبسون Roman Jakobson، ون. س. تروبيسكوى N.S. rubeckoj، س. كارشيفنسكى S.Karcevskij، فضلا عن الفلكلورى الإثنوجرافى ب. بوجاتيريف P. Bogatyrev. ولعل أشهر هؤلاء الباحثين الروس وأكثرهم نشاطا فى مجال الشعر - فى هذه الحلقة - هو رومان ياكبسون ، الذى جاء إلى براغ منذ عام ١٩٢٠. وقد كان أول لقاء لحلقة براغ اللغوية فى أكتوبر سنة ١٩٢٦، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذين سبقت الإشارة إليهم - عددا من اللغويين التشيكيين، من بينهم فيلم ماثيسوس Vilem Mathesius - وهو من أقدم أعضاء الحلقة - وبوهميل هافرانيك Bohamil Havranek، وبوهسلاف ترانك Bohuslav Trank، ويان ريبكا Jan Rypka.

ويعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky (١٨٩١-١٩٧٥) - صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية، وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر، وأبعدهم تأثيرا فى تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة.

لقد أبدى أعضاء حلقة براغ اللغوية فى بدايتها تكوينها

اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام ؛ وكان من أهم إضافاتهم البارزة في ذلك الوقت، ذلك التزواج الذي أقاموه بين علم اللغة و الدراسات الشعرية والذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل. وقد دار البحث في مجال الشعر — في حلقه براغ — حول مجالين نظريين أساسيين؛ هما: مشكله البنية والرؤية السيميوطيقية للفن.

أولا: مشكلة البنية:

لقد طُرِح مفهوم البنية لأول مرة في براغ سنة ١٩٢٣؛ حين نُظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا، وطُبقت عليه مناهج العلوم الألسنية ومعاييرها ؛ ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضع نقاش وبحث، ابتداء من عام ١٩٢٦. وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعرفها ؛ فهو يصفها بأنها "مجموع مركب من مكونات مترابطة و متحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة؛ يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات" ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها "نسق قائم على الوحدة الداخلية لكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه. ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب؛ بل يقوم — بالمثل — على التناقضات والتوتر والصراع". لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التي تتألف منها؛ ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق؛ على نحو يحدد — من ثم كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق؛

فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل في نفسه؛ بل يظل غامضا ؛لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلى فحسب.

لقد رفض البنيويون - في براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبي، أعنى تلك الرؤية التي ترى "أن الكل يسبق مكوناته، ولا يستدل عليه منها"، وأكدوا في الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل الكليات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) هي علاقات حاسمة بالنسبة إلى مفهوم البنية. وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل عام، فلا تزال هناك قضايا متعددة، يثيرها هذا المفهوم نفسه، لقد شغلتهم هذه القضايا في أثناء بحثهم في العمل الأدبي، وحاولوا مواجهتها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبي، ووضع لغة العمل الأدبي داخل هذه البنية، ثم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تقع خارج العمل الأدبي :

١ - لقد أكد البنيويون في براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبي. ويعنى هذا التأكيد - في جانب من جوانبه - أن الواحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى في ذاتها، وإنما يتميز معناها في ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الواحدات الصوتية الأخرى. وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية : العنصر الصوتي Phonemic، والعنصر الصرفي Morphological، والعنصر المعجمي Lexical، والعنصر النحوي التركيبي Syntactical، بحيث تعمل هذه

العناصر متآزرة على نحو متبادل .

وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأى مكون من مكونات العمل الأدبى أى معنى فى ذاته، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق. وبالمعنى الواسع، يتحقق المعنى - فى العمل الأدبى - عندما تدخل هذه المكونات فى علاقة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه، أو بكتابات أخرى فى حدود الحقبة الزمنية نفسها، أو بكتابات من النوع نفسه، أو تدخل حتى فى علاقة بالنسبة إلى كل الكتابات التى سبقتها أو زامنتها. ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات - داخل بنية العمل الأدبى -

إلى تطوير مفهوم شك洛夫سكى Sklovsky الجمعى لمصطلح الوسيلة الفنية Device. لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلى العمل الأدبى - فى مرحلة ما قبل البنائية - على أنه تجمع شامل لوسائل فنية، ثم تطورت نظرتهم بعد ذلك، فأصبح العمل الأدبى تنظيمًا للوسائل الفنية Organization of devices وليس تجمعًا لها، فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنيويًا، ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى فى نفسها، بل بوصفها ذات دلالة، لا تنفصل عن وضعها داخل نسق معين، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنيوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل، ثم يصل بينها - بمعنى ما - وبين عناصر خارج العمل أيضًا.

٢ - أما القضية الثانية ، وتعلق بخصوصية اللغة الشعرية

بوصفها تركيباً مختلفاً عن التراكيب اللغوية الأخرى، فقد
نوقشت من زاوية المنظور الأساسى لحلقة براغ فى تناول
اللغة الشعرية، وهو منظور يختلف عن منظور الشكليين
الروس فى معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة
الشعرية، أو لغة الأدب بوجه عام. لقد أكدت حلقة براغ مبدأ
تعدد الوظيفة فى كل نوع من أنواع النشاط الإنسانى، وكانت
ترى أنه لا يوجد نشاط إنسانى ينحصر فى وظيفة واحدة،
ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تتعايش مجتمعته داخل نشاط
واحد، حتى وإن سادت وظيفة بعينها، وأصبحت مهيمنة على
غيرها من الوظائف. وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة فى
تراكيب لفظية أخرى غير لغة الشعر، فإنها لا تسود فى هذه
التراكيب، أو تهيمن عليها، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة
أخرى، فى حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هى الأساس فى
لغة الشعر، وتظل - من ثم - هى الوظيفة التى تسود ما
عداها فى اللغة الشعرية. إن الوظيفة الجمالية هى السمة
الخاصة التى تميز الشعر عن غيره من الوسائل القولية. غير
أنها ليست منفردة أو وحيدة، فهناك وظائف أخرى تصحبها
وتسهم معها فى العمل. وقد يكون العمل الأدبى مرجعياً، أى
يتضمن حقيقة تاريخية - مثلاً - أو معلومة، وقد يتضمن دعاية
سياسية، أو يكون معبراً عن العواطف، فيؤدى وظائف مختلفة،
لكن هذه الوظائف كلها تتعايش مترامنة، ويعبر عنها بالوسائل
اللغوية نفسها، يضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم

لغة الشعر. ولذلك لا ينبغي أن يتم أى تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من المواصفات التى نسبت - تقليدياً - إليها؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة، وليس الجمال شرطها الثابت، وليست تتطابق مع اللغة المؤثرة، كما أن التصوير ليس شرطاً ضرورياً من شروطها، فهناك شعر يخلو تماماً من المجاز، فى الوقت الذى يظهر فيه المجاز فى الأقوال غير الشعرية.

إن شاعرية اللغة - إذن - ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى نفسه، بل هى سمات مرتبطة بوظائف، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتى. ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفياً إلى أبعد حد. ويشرح موكاروفسكى فكرة التوجيه الذاتى للوظيفة الجمالية فى اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى، فهى الوظيفة التى لا تتوجه أساساً إلى ظواهر خارج القول (أى إلى المرسل أو المرسل إليه، أو الشفرة، أو السياق، أو الواقع، أو الاتصال)، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهى تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتى.

٣ - وتخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبى بالبنىات التى تقع خارجه. وقد أثارت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس، الذين حددوا فحوصهم للعمل الأدبى بعناصره الداخلية فحسب. وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها، ولكن على نحو مخالف تماماً، إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبى ليست شاملة،

وأن العمل الأدبي يحل في علاقات معقدة بأبنية غيره، لابد أن
توضع في الحسبان في دراسة التطور الأدبي، وإن كان ذلك لا
يعنى - بالضرورة - أنهم يغفلون القوانين الداخلية الملازمة
لبنية العمل الأدبي المفحوص، وقد أثارت هذه القضية اهتمام
موكاروفسكى منذ عام ١٩٢٩؛ فعلى الرغم من أنه كان يطلب
بالأجواز التحليل حدود العمل الأدبي نفسه، يذهب في سنة
١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر في تطور العمل
الأدبي. ويرى موكاروفسكى أن العلاقات بين العمل الأدبي
والبنىات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة، كما أنها
يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة، لكن هذه المعالجة تتم من
خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبي؛
ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما، ولكن
موكاروفسكى ينبه إلى خطورة التبسيط في هذا التناول
الموضوعي Thematic ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال
مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة في الفن الأدبي.

٤ - تأتي، أخيراً، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد
بالمشكلة السابقة - وهي التقارب بين التناولين التزامنى
Synchronic والتتابعى الزمنى Diachronic، لقد كان لاهتمام ف.
دى سوسير باللسانيات التزامنية، وإقصائه التتابع الزمنى، أثره
في دراسة الأدب عند الشكليين الروس، ولكن الفصل الحاد بين
مفهومي التزامن والتتابع كان مطروحاً في روسيا في أواخر
العشرينيات، إذ أثار ياكبسون ويورى تينيانوف Jurij Tynjanov

هذه القضية، ثم أعلننا أن "التزامن الخالص وهم؛" ذلك لأن "كل نسق تزامنى له ماضيه وحاضره، مثله مثل كل العناصر البنيوية التى لا تنفصم عن نسقها". أما موكاروفسكى فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين فى الإجراء، ورأى أن الأدب ينبغى أن يتناول بطريقتين، فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم فى مكونات البنية الداخلية المستقرة، كما يحدث أيضا نتيجة تدخل من الخارج، يؤثر ولو بدرجة أقل على تطور الأشكال الأدبية. ولذلك يخطئ مؤرخو الأدب التقليديون - فيما يرى موكاروفسكى فى تركيزهم على القوى الخارجية، وإهمالهم التطور المستقل للأدب. أما الشكليون الروس فإنهم فيما يرى موكاروفسكى أيضا ليسوا فى وضع أفضل تماما من المؤرخين التقليديين، وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأى شىء خارجها. ويعلن موكاروفسكى - حسما للمشكلة - وجهة النظر البنيوية المركبة، الخاصة بعلاقة العمل الأدبي بالقوى الخارجية، "إن البنيوية تركيب جديد، لأنها تدعم مبدأ استقلال الأدب، فى الوقت نفسه الذى لا تعزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية". ويحدد موكاروفسكى - أخيرا - العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الخارجى على نحو أوضح، فيؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التى تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فحسب، ولكنها - أساسا - علاقة بين بنيات، لكل منها تطوراتها المستقلة، ومع ذلك تتفاعل كل منها

مع غيرها، دون أن يكون لأى منها أفضلية مسبقة على غيرها.

ثانيًا :مشكلة السيميولوجيا :

كان لمفهوم سوسير عن اللغة (بوصفها نسقا إشاريا يتكون من عدة أنساق تتعلق بالتوصيل) أثره فى تطبيق السيميوطيقا على الأدب والفن فى حلقة براغ، لقد كان سوسير يدعو فى أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أسماه السيميولوجيا (Semiology) (أى علم دراسة العلامات من حيث تركيبها ودلالاتها). ولذلك دعا موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ إلى رؤية العمل الفنى على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية، أو على أساس أنه نسق من العلامات، أو على أساس أنه علامة بذاته، وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعاً من فروع السيميوطيقا فى حلقة براغ، لقد رأى موكاروفسكى أنه ينبغي أن ينظر إلى الفن على أنه علامة؛ ذلك لأن كل مضمون نفسى يجاوز حدود الوعي الفردى يُعد علامة، بحكم طبيعته التوصيلية، والعمل الفنى يظل علامة مادام يصل بين الفنان ومن يستقبل فنه. لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعله - فى نظر موكاروفسكى - مطابقاً للحالة النفسية لعقل مبدعه، أو مطابقاً لتأثيره، أى مطابقاً للحالة النفسية المثارة لدى المتلقى.

إن الفن علامة لا تتطابق مع مصدرها أو ناتجها، ولكنّه علامة مرتبطة بالواقع؛ إذ يستهدف الفن سياقاً كلياً، هو

الظواهر الاجتماعية المحيطة به، إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سياقاً للفن، ومع ذلك يظل الفن - العلامة - غير متطابق مع سياقه الكلى، وإن كان غير منفصل عنه، فالفن ليس شاهداً على ملامح عهد ما، وليس انعكاساً مباشراً لأى مصدر اجتماعى.

ويوضح موكاروفسكى، فى عام ١٩٣٦، العلاقة الدلالية والدالة للعلامة الجمالية بالواقع الخارجى، فيقول: عندما ندرك ظاهرة ما بوصفها توصيلاً فنحن معنيون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذى يصوره. وعادة ما يكون استقبال الرسالة مصاحباً لسؤال - صريح أو ضمنى - عن صحتها، بحيث تؤثر الإجابة عن هذا السؤال على مستقبل اتجاه الرسالة. وبعبارة أخرى فالسؤال عن الصدق مقابل الكذب سؤال حيوى، يساعد على تحديد استجابتنا للرسالة، لكننا لا نعنى - فى التوصيل الفنى - بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقاً أو كاذباً، أولاً نطرح السؤال - على الأقل - بالطريقة نفسها التى نطرحها عادة؛ ذلك لأن العمل الفنى لا يشير إلى واقع ملموس محدود، بل يشير إلى عدة أشكال للواقع، على نحو لا يغدو معه الواقع ثابتاً. إن العمل الفنى مشبع بالواقع، ومتعدد الدلالة عليه فى الوقت نفسه. هذه الأشكال المتعددة للواقع، ومن ثم تعدد الدلالة، هى جزء من قصد المدرك للفن، أو المتلقى، كما أنها جزء من قصد الفنان. غير أن هذا لا يعنى أن إدراك العمل الفنى مسألة فردية تماماً، لأن طبيعة الفن بوصفه علامة تجعله اجتماعياً

وفرديا في آن واحد، إذ ينبغي له أن يستخدم شفرة اجتماعية
تحيل إلى سياق اجتماعي بالضرورة.

ولقد زاد موكاروفسكى هذه القضايا وضوحا، عندما عاد
إليها مرة أخرى في مقالين له عامي ١٩٤٠، ١٩٤٦ وأكد
العلاقة بين التناولين، التتابعي الزمني Diachronic والـ التزامني
Synchronic في دراسة العمل الأدبي. ومن أهم النقاط التي
تناولها، في هذين المقالين، أن العمل الفني لا يكتمل إلا عندما
يستقبل المثلقي المعنى الكلي. وأن هذا المعنى الكلي يتحقق
بتتابع العلامات، حيث ترتبط كل علامة جزئية - أو كل علامة
جديدة - بما سبقها من علامات، لتؤثر فيما بعدها. إن كل
مكون من مكونات العمل يحمل معاني جزئية، ويتحقق المعنى
الكلي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية.

إن إدراك العمل الفني يتم من خلال عملية استمرار دلالي،
ويأخذ هذا الاستمرار الدلالي - في جانب منه - شكلا خطيا،
ينبسط أفقيا، على نحو تتتابع فيه المكونات فتتبع الكلمة الكلمة،
كما تعقب الجملة الجملة.... إلخ، لكن هذا الاستمرار يأخذ - في
جانبه الآخر - شكلا رأسيا، فتترتب مكونات العمل الفني ترتيبا
عموديا، يبدأ من المستوى الصوتي إلى المستوى المعجمي ...
إلخ.

ويطرح موكاروفسكى - بناء على نظريته إلى الأدب
بوصفه علامة - تصورا متميزا للعلاقة بين الشكل
والمضمون، فلا ينظر إليهما بوصفهما مفهومين منفصلين، بل

بوصفهما جانبيين للعلامة، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ولذلك يصبح ما سمي (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية، حوامل للمعنى، ويصبح ما سمي (تقليديا) عناصر المضمون- أو الموضوع- جانبا من شكل الإشارة. إن الصوت في الشعر، مثلا، مكون من المكونات الشكلية، ولكن ما دام هذا المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية، فإنه يتسم بسمات دلالية. لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية.

ويؤكد موكاروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفني؛ فالمؤلف يصيغ عمله قاصدا، وكذلك المتلقى، لكن قصد المتلقى - الجهد والطاقة التي يبذلها لإدراك العمل الفني - ليس مطابقا لقصد المؤلف. إن كل قارئ يظهر قصدا مختلفا للعمل نفسه. ومن هنا - ومن خلال هذا التناول السيميولوجي - يتمتع كل من الفنان ومن يستقبل فنه بعلاقة فعالة متكاملة، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف، لأنه لم يعد متلقيا سلبيا إزاء العمل الفني.

ومن الممكن أن نقول - في النهاية - إن رؤية موكاروفسكى السيميولوجية للأدب هي التي شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براغ، ولا شك أن من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفني. لقد صاغت هذه الرؤية مركبا من النظرتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفني، وطرحت إمكانيات جديدة لعلاقة العمل الفني بالواقع الخارجى أو بالبنى غير الجمالية،

كما أنها قدمت حلولاً لمشكلات متعددة، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون، والعلاقة بين الفنان والمتلقي، فضلاً عن عملية استقبال الفن نفسه، كما وضعت - أخيراً - أساساً جديداً لتأريخ الأدب.

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله "اللغة المعيارية واللغة الشعرية" Standard Language and Poetic Language (المنشور سنة ١٩٣٢) والذى نقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية. وقد قام موكاروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية، بناء على مناقشته تلك، مثل وحدة العمل الأدبى، وقضية المضمون، والظاهرة الجمالية بشكل عام، وفى الفن الشعرى بصفة خاصة.

ويستخدم موكاروفسكى مصطلح The Poetic Language فى مقابل The Standard Language، حيث يرى - بدايةً - أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية؛ أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، والمراد باللغة المعيارية - هنا - اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية، وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقيق هدفاً أساسياً هو التوصيل.

وفى الوقت الذى يؤكد فيه موكاروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية، بنظام خاص بها على المستوى المعجمى والتركيبى، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما،

وتأثير كل منهما في الآخر؛ ذلك أن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية - إذن - مرتين بوجود هذه اللغة المعيارية.

وكما قابل موكاروفسكي بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، نجده يستخدم مصطلح "الأمامية" The Foreground في مقابل "الخلفية" The Background. وتعني "الأمامية" - هنا - العناصر البارزة في العمل الفني، في حين تعني "الخلفية" العناصر الكامنة التي تشكل خلفية العمل الفني أو مهاده، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية، ولتقريب المصطلحين نذكر أنهما يستخدمان في علم النفس، بخاصة عند مدرسة الجشطالت، في مجال الإدراك، حيث يقال إن الحواس قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من المثيرات التي تأتيها، ففي مجال السمع، مثلاً، يصل إلى الأذن عدد من الأصوات، لكن السمع يركز على بعضها، فتصبح هذه الأصوات أمامية، ففي حين يظل سائرها في الخلفية. ويستخدم التشكيليون من أهل الفن المصطلحين بمعنى قريب. إذ إننا عندما ننظر إلى لوحة، مثلاً نشاهد بعض عناصر الموضوع أو التكوين في "أمامية" اللوحة، في حين يكون سائر العناصر في الخلفية.

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضاً، ففي الوقت الذي تسعى فيه الأولى إلى التوصيل، يتفهم هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة

الشعرية، حيث تستخدم حدا أقصى من الأمامية، لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة، وينفذ موكاروفسكى من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمامية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة في العمل الأدبي، فوحدة العمل الأدبي وحدة داخلية، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل، سواء كانت هذه العلاقات متوافقة أو متعارضة، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه المكونات بعضها ببعض، ليكون كلا فنيا متسقاً.

وكذلك يثير موكاروفسكى قضية المضمون Content، بمعنى الموضوع (Subject matter)، في سياق تأكيده للوظيفة الجمالية للغة الشعرية. فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل، لأنها معنية - أساساً - بإبراز العناصر الجمالية، بحيث يتوارى المضمون، وعلى هذا فكلما كان المضمون أمامياً، كما هو الحال في بعض الأعمال الأدبية، قل إمكان الشعر، ومن هنا فالسؤال عن "الصدق" في الشعر، لا معنى له؛ لأن الصدق مرتبط بالقول الذي يهدف إلى التوصيل. وبهذا ينفي موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبي ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالي للعمل، وليس شيئاً خارجاً عنه.

ويعرض موكاروفسكى أيضاً للظاهرة الجمالية للتقييم الجمالي خارج الفن وداخله، فيكشف عن اختلاف التقييم الجمالي في الفن وخارجه، حيث يقيم كل عنصر من عناصر

العمل الفني في حدود بنية العمل ذاته، ويتحدد المعيار في كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية، في حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن، لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي. ويناقش أخيرا تأثير التقييم الجمالي في تطور قانون اللغة المعيارية، وما يترتب على هذا التطور من تأثير في بنية العمل الشعري نفسه^(١).

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تعالج من خلال وجهتين للنظر، فالمنظر للغة الشعر يطرح المشكلة - تقريبا - على النحو الآتي : هل يُعدّ الشاعر مقيدا بقوانين Norms اللغة المعيارية؟ أو ربما تساعل : كيف يفرض هذا القانون Norm نفسه في الشعر؟

ومن ناحية أخرى، يريد المنظر للغة المعيارية أن يعرف - قبل هذا - إلى أي حد يمكن أن يُستخدم عمل شعري ما مادة للتحقق من قانون ما هو معياري. وبعبارة أخرى تهتم نظرية اللغة الشعرية في المقام الأول بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية - أساسا - بوجوه التشابه بينهما، ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أي تعارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين في البحث، وهناك فقط اختلاف في وجهة النظر وتوضيح المشكلة، وتتناول دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضلية اللغة الشعرية. ومن

الناحية الإجرائية فإننا سوف نقسم هذه المشكلة العامة إلى عدد من المشكلات الخاصة.

وتتعلق المشكلة الأولى، على سبيل التمهيد، بالآتي : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والمدى الذى تمتد إليه اللغة المعيارية، أو بين موقع كل منهما فى النسق الكلى الشامل للغة؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعا خاصا من اللغة المعيارية؟ أو أنها تكوين مستقل، ومن ثم تتخذ أشكالا تطويرية مختلفة؟ - إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية، إن لم يكن لسبب أو لآخر، فلأن لهذه اللغة فى نظامها الخاص، على المستوى المعجمى، والتركيبى، ... إلخ، كل أشكال اللغة المعينة - فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المعجمية بأكملها من شكل لغوى آخر، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العامى عند فيون Villon أو ريكتس Rictus فى الأدب الفرنسى مثلا). وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة فى عمل شعري واحد (كأن يكون الحوار - على سبيل المثال - فى رواية ما بإحدى اللهجات أو بالعامية، فى حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية). واللغة الشعرية فى النهاية لها أيضا قدر من المعجم الخاص، ولها مصطلحها، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التى يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms. وهناك بطبيعة الحال مدارس شعرية تعنى عناية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) فى حين تعارضها مدارس أخرى.

وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذى يتمثل فى حقيقة أن اللغة المعيارية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو - بعبارة أخرى - الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية. فإذا تصورنا، على سبيل المثال، عملاً تحقق فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام العامى مع المعيارى، يتضح لنا، آنذاك، أن المعيارى لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامى، وإنما العامى هو الذى سيظهر بوصفه تحريفاً للمعيارى، حتى لو كان العامى متفوقاً من حيث الكم، إن انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنتظم - هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكناً، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر. وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً فى لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلما قلّ الوعى بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقلّ إمكانات الشعر. وهكذا فإنه فى بداية الشعر التشيكى الحديث، عندما كانت درجة الوعى بقانون اللغة المعيارية ضعيفة، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكه لا تختلف كثيراً عن الألفاظ الجديدة المعدة لاكتساب قبول عام، فأصبحت جزءاً مما هو معيارى، ولهذا حدث اضطراب فى التفريق بينهما، ومثال لهذا حالة بـولاك M.Z.Polak (١٧٨٨-١٨٥٦)، وهو شاعر رومانسى مبكر، تعدّ تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات

فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية. (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية فقرة، وهامش ١٠٢) .

وقد يظهر التحليل البنيوي لقصائد بولاك^(٢) أن يوسف يونجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت في أثناء النهضة القومية التشيكية) كان على حق (في تقييم شعر بولاك إيجابيا).

ونحن نورد هنا هذا الخلاف في تقييم التعبيرات الجديدة لبولاك على الأقل، لتوضيح العبارة التي تقول، عندما يكون قانون اللغة المعيارية ضعيفا، كما كان الحال في حقبة النهضة القومية، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بها تحديد هذا القانون، وتلك التي تقصد من أجل الانتهاك المتماساك والمتروى فيه، ولهذا فاللغة في ظل قانون معياري ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل.

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، التي يمكن أن نصفها بالسلبية، لها أيضا جانبها الإيجابي، الذي هو، بطبيعة الحال، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها، ذلك أن عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا ينحرف عن قانون ما هو معياري، لأنها تشكل الخلفية التي تعكس انحراف العناصر الأخرى.

ومن هنا يستطيع مُنظر اللغة المعيارية أن يضم أعمالا شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن

الأخرى التى هى غير منحرفة، وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعري تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال.

ويتعلق السؤال الثانى الخاص، الذى سوف نحاول الإجابة عنه، بالوظيفة المختلفة لكل من الشكلىن اللغويين (المعيارى والشعري) وهذا هو لب المشكلة. فوظيفة اللغة الشعرية تكمن فى الحد الأقصى لأمامية القول . والأمامية Foregrounding عكس الآلية Automatization، أى لا آلية Deautomatization

الفعل، فكلما كان الفعل آليا، قل الوعي فى تنفيذه، وكلما كان أماميا، زاد الوعي تماما، ويمكن القول بموضوعية : إن الآلية تخطط للواقعة، فى حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط، إن اللغة المعيارية فى أنقى أشكالها، مثلها مثل لغة العلم بتكوينها الصيغى بوصفه هدفا لها، تتجنب الأمامية، ومن هنا، فإن تعبيرا ما جديدا، يعد أماميا بسبب جدته، يصبح آليا على الفور فى بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه. والأمامية شائعة فى اللغة المعيارية، بطبيعة الحال، فهى تشيع فى الأسلوب الصحفى، على سبيل المثال، وعلى نحو أكثر فى المقالات. لكنها هنا تكون ثانوية دائما بالنسبة للتوصيل، ذلك أن هدفها هو جذب انتباه القارئ (السامع) ليزداد قربا من الموضوع المعبر عنه بوسائل أمامية التعبير، وقد عالج هافرانيك Havranik بالتفصيل كل ما قيل هنا عن الأمامية والآلية فى اللغة المعيارية فى بحث له فى هذه الحلقة (٣) ، غير أننا هنا معنيون باللغة الشعرية.

ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حداً أقصى من التكثيف الذى يدفع بالتوصيل إلى الورااء، على أساس أن هذه اللغة هى الهدف من التعبير، وأنها مستخدمة لذاتها فقط، ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه فى الأمام، وعلى هذا يكون السؤال - إذن - عن كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية فى اللغة الشعرية. قد تنشأ فكرة ترى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمى، أى أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أمامياً، وربما تكون كلها أمامية. غير أن هذه الفكرة يجانبها الصواب، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط، مادام من المحال عملياً أن تتحقق مثل هذه الأمامية التامة فى كل المكونات، ذلك أن أمامية أحد المكونات لابد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر^(٤)، وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية، فإنه يمكن الإشارة أيضاً إلى أنه لا يجوز التفكير فى إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعري ما، وهذا لأن أمامية مكون ما تتضمن ما يجعله فى الأمام، فوجود وحدة فى أمامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى فى الخلفية. ومن ثم قد تظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية فى المستوى نفسه، ولهذا تتحول إلى آلية جديدة.

ينبغى - إذن - أن نلتمس الوسائل التى تحقق بها اللغة

الشعرية الحد الأقصى من الأمامية في مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية. وهذه الوسائل تكمن في صفتي تماسك الأمامية ونظاميتها، حيث يكشف هذا التماسك؛ عن نفسه في حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامي داخل عمل ما يحدث في اتجاه ثابت، ومن ثم فإن عدم آلية المعاني في عمل بعينه يحدث بشكل متماسك بواسطة انتخاب معجمي (المزج المتبادل للمناطق المتناقضة للمعجم)، كما يحدث بشكل متماسك مماثل بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معا في السياق. وكلا الإجراءين يفضي إلى أمامية المعنى، ولكن على اختلاف فيما بينهما، كما أن انتظام أمامية مكونات عمل شعري ما تكمن في تدرج العلاقات المتداخلة لكل من هذه المكونات، يعني في كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل. ويصبح المكون الأعلى في الترتيب التصاعدي (الهيراركي) هو العنصر المهيمن، حيث تقيم كل المكونات الأخرى، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن. فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسي في العمل الشعري، إذ هو الذي يوجه الحركة، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى. إن مادة عمل شعري ما تتواشج مع العلاقات المتداخلة للمكونات، حتى لو كانت في حالة عدم أمامية كاملة.

ومن ثم تظهر دائما، حتى في القول الذي يهدف إلى التوصيل أيضا، العلاقة الكامنة بين التلوين الصوتي والمعنى،

وتركيب الجملة النحوى، وترتيب الكلمات، أو علاقة الكلمة - بوصفها وحدة ذات معنى - بالتركيب الصوتى للنص، وبالاختيار المعجمى الموجود فى النص، وبالكلمات الأخرى بما هى وحدات للمعنى فى سياق الجملة نفسها. ويمكن القول إن كل عنصر لغوى يكون مرتبطا بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة المتعددة، بالعناصر الأخرى على نحو ما. وتكون هذه العلاقات فى القول الذى يهدف إلى التوصيل، فى جانبها الأكبر، مجرد إمكان ، لأن الانتباه لا يُسترعى لوجودها أو لعلاقتها المتبادلة. وعلى أى الأحوال يكفى قلقة توازن هذا النسق فى بعض أجزائه، حتى تميل شبكة علاقاته بالكامل إلى اتجاه بعينه، ثم تتبعه فى تنظيمه الداخلى، حيث يظهر التوتر فى قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماسكة أحادية الجانب)، فى حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بواسطة الآلية المدركة بوصفها خلفية مرتبة بشكل متعمد). هذا التنظيم الداخلى للعلاقات سوف يختلف وفقا لشروط النقطة المؤثرة، أى بشروط العنصر المهيمن. وبتحديد أكثر : فى بعض الأحيان يكون التلوين الصوتى محكوما بالمعنى (عن طريق إجراءات مختلفة)، وأحيانا، من ناحية أخرى، يكون بناء المعنى محددا بالتلوين الصوتى، وفى أحيان أخرى، ربما تكون علاقة كلمة ما المعجم فى الأمام، ومن ثم تكون مرة أخرى علاقتها بالبنية الصوتية للنص. أما العلاقات الممكنة، وأى منها سيكون أماميا، وأى منها سيبقى

آليا، وما اتجاه الأمامية المتوقع ما إذا كان من العنصر "أ" إلى العنصر "ب"، أو العكس بالعكس، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن.

ومن هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعري، وهي، بطبيعة الحال، وحدة من نوعه هو، ذات طبيعة يطلق عليها في علم الجمال عادة "الوحدة في التنوع"؛ فهي وحدة دينامية، حيث إننا ندرك في الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام، والتقارب والاختلاف. والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذي يحقق هذا التقارب، أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه. وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المعيارية، أو من وجهة نظر القانون الشعري، أي مجموعة القواعد الراسخة الثابتة داخل تركيب مدرسة شعرية سابقة، أخذت تتحل بسبب الآلية، عندما لم تعد تدرك بوصفها كلا تاما لا ينفصل ولا يتجزأ. وبعبارة أخرى، فإنه من الممكن في بعض الحالات أن يكون عنصر ما أماميا وفقا لقوانين اللغة المعيارية، وليس أماميا في عمل بعينه، لأنه يكون متوافقا مع آلية القانون الشعري، فكل عمل شعري يدرك في إطار خلفية بعينها من التقاليد، أي من بعض القوانين الآلية، مع أخذ تلك التي تشكل الانحراف في الحسبان. والمظهر الخارجي لهذه الآلية هو السهولة التي يكون بها الإبداع ممكنا وفق هذا القانون، حيث يُولد الخلف الأقل ذكرا معاني الأسلاف، وحيث

الميل إلى الشعر المهجور في الحلقات غير اللصيقة بالأدب، والدليل على الكثافة التي أدرك بها الاتجاه الجديد في الشعر، بوصفه تحطيمًا للقانون التقليدي، هو ذلك الاتجاه السلبي للنقد المحافظ، الذي يعد الانحرافات المتعمدة أخطاء مضادة للجوهر الحقيقي للشعر.

وعلى هذا فالخلفية التي ندركها للعمل الشعري، بوصفها حاوية للمكونات غير الأمامية، ومقاومة للعناصر الأمامية، تكون مزدوجة: أي قائمة على قانون اللغة المعيارية والقانون الجمالي التقليدي. وكلا الخلفيتين كامنة دائمًا، ومن ثم ستصبح إحداها هي المهيمنة بشكل مخصوص. ففي فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هي المهيمنة، في حين يكون القانون التقليدي هو المهيمن في فترات اعتدال الأمامية. وإذا كان الأخير قد حطم بشدة قانون اللغة المعيارية، فقد يشكل تحطيمه المعتدل، على التعاقب، تجديدًا لهذا القانون، ويكون هذا بالتحديد بسبب توسطه، والعلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعري، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، هي التي تؤلف بنيته؛ وهي بنية دينامية تتضمن التقارب والاختلاف الذي يكون كلا فنيا متسقًا، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقًا لعلاقته بالكل.

ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر، وبدونه لن يكون هناك شعر؛ ذلك إذا أردنا من الآن فصاعدًا أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية. وعلى هذا ينبغي ألا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة

المعيارية من قبيل الأخطاء، لأن ذلك يعنى رفض الشعر خاصة في وقت ، مثل الوقت الحاضر، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للعناصر اللغوية. وينبغي حساب ذلك في بعض الأعمال الشعرية، أو في بعض الأنواع، فالمضمون Content (مادة الموضوع Subject matter) فقط هو الذى يكون أماميًا، ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتعلق به. ولهذا ينبغي ملاحظة أنه في عمل شعري ما، أيا كان نوعه، لا توجد حدود ثابتة لأى فوق أساسى بين اللغة والموضوع. فموضوع عمل شعري ما لا يمكن أن يحاكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلالي للعمل (نحن لا نريد أن نؤكد، بطبيعة الحال، أن علاقته بالواقع لا يمكن أن تصبح عاملا من عوامل تركيبه، مثلما هو في الواقعية، على سبيل المثال). والدليل على هذا القول يمكن أن يقدم بشكل أكثر تفصيلا. وعلى أية حال، فلنحدد أنفسنا بأكثر النقاط أهمية : وهى أن السؤال عن الصدق لا يصح فيما يتعلق بموضوع عمل شعري ما، لأنه سؤال لا معنى له، إذ حتى لو وضعناه ثم أجبنا عنه بإيجاب أو نفي، كما ينبغي للحال أن يكون، فإنه لا يتضمن تقييما فنيا للعمل، ذلك أنه يمكن أن يخدم في تحديد مدى قيمة العمل الوثائقية فقط. وإذا كانت بعض الأعمال الشعرية تلح على الصدق^(٥)، فإن هذا التأكيد يخدم فقط في إعطاء الموضوع تلويها دلاليا معنيا. ويختلف وضع الموضوع اختلافا كليا في حالة القول الذى يهدف إلى التوصيل. فهناك

علاقة معينة للموضوع بالواقع وهى علاقة ذات قيمة مهمة، وهى تعد مطلبا ضروريا. ومن هنا، يكون من الواضح فى حالة التقرير الصحفى أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية.

ومن ثم يكون مضمون عمل شعرى ما هو وحدته الدلالية الأوسع. وفى حدود عمل المعنى، يصبح لهذا المضمون خصائص بعينها، لا تقوم بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية، لكنها ترتبط بها، مادامت العلامة وحدة إشارية عامة (خاصة استقلاله عن أية علامات مخصوصة أو منظومة من العلامات. ولهذا فربما يؤدى الموضوع نفسه بوسائل لغوية مختلفة دون أن يحدث ذلك تغييرات أساسية، أو حتى ربما ينتقل إلى مجموعة من العلامات مختلفة كلية، كما يحدث فى تحول الموضوع من فن لآخر)، ولكن هذا الاختلاف فى الخصائص لا يؤثر فى السمة الدلالية للموضوع. ومن هنا يلزم، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية، حيث يكون الموضوع هو المهيمن، ألا يكون هذا الأخير "مساويا" للواقع، حتى يعبر عنه بشكل مؤثر (صادق، على سبيل المثال) بقدر الإمكان، ذلك أن المضمون جزء من البناء، تحكمه قوانينه، ويقيم وفقا لعلاقته به. وإذا كان هذا هو الحال، فإنه يلزم الرواية، مثلها مثل الشعر الغنائى، ذلك أن إنكار حق العمل الشعرى فى انتهاك قانون المعيارى مساو لإنكار الشعر نفسه. ولا يمكن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تعبيرا غير

مختلف جمالياً عن المضمون، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماماً من الأمامية : فالبناء هو مجموع كل المكونات، وديناميته تنشأ بالتحديد من التوتر الذى يكون بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية. وهناك، بالصدفة، عدد من الروايات والقصص القصيرة التى تكون المكونات اللغوية فيها أمامية تماماً. وهكذا فالتغيرات التى تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى فى حالة النثر، قد تتدخل غالباً فى الجوهر الحقيقى للعمل، وهذا قد يحدث، على سبيل المثال، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة.

وتبقى مشكلة القيم الجمالية فى اللغة بعيدة عن مجال الشعر، إذ يذهب رأى تشيكي معاصر إلى أن "التقييم الجمالى يجب أن يُبعد عن اللغة، مادام لا يوجد مجال لتطبيقه. فالتقييم الجمالى مفيد وضرورى فى الحكم على الأسلوب ، وليس اللغة". (ج. هالر J.Haller مشكلة اللغة الصحيحة). وسوف أترك جانباً نقد المقابلة غير الدقيقة اصطلاحياً بين الأسلوب واللغة. ولكنى أريد أن أشير، معارضاً لبحث هالر Haller، إلى أن التقييم الجمالى عامل مهم جداً فى تكوين قانون اللغة المعيارية، فمن ناحية لأن التهذيب الواعى للغة لا يمكن أن يقوم بدونه، ومن ناحية أخرى لأن التقييم الجمالى أحياناً، وإلى حد ما، يحدد تطور القانون المعيارى.

ولنبداً بمناقشة عامة فى مجال الظواهر الجمالية. فمن

الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن. يقول ديسوار Dessoir حول هذا: "إن النضال من أجل الجميل لا يحتاج لأن يكون محدودا في تجليه بأشكال محددة للفن. فالحاجات الجمالية تكون، على العكس، فعالة لدرجة أنها تؤثر عادة في أفعال الإنسان كلها". وإذا كانت مساحة الظواهر الجمالية بهذه السعة حقا، فإنه يصبح واضحا أن التقييم الجمالي له مكانه خارج الفن . ويمكن أن نذكر، على سبيل المثال، العوامل الجمالية في الانتخاب التزاوجي في الموضة، وفي اللياقات الاجتماعية، وفي فنون الطهي... إلخ. وهناك، بطبيعة الحال، اختلاف بين التقييم الجمالي في الفنون وخارج الفن. ففي الفنون يقف التقييم الجمالي بشكل ضروري في أعلى مراتب القيم التي يتضمنها العمل، في حين تتأرجح مكانته خارج الفن، وتكون دائما ثانوية. وفوق هذا فإننا نقيم في الفن كل عنصر في حدود بنية العمل المفحوص، ويتحدد المعيار في كل حالة مفردة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية. أما خارج الفن، فالعناصر المختلفة المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي، ويصبح المحك هو المعيار المستقر الذي يطبق على العنصر المفحوص، أينما ظهر هذا العنصر. وعلى أي الأحوال، فإذا كان مجال التقييم من السعة، على هذا النحو، بحيث يشمل تقريبا "أفعال الإنسان كلها"، فإنه يكون -حقا- غير محتمل إلى حد بعيد أن اللغة ينبغي أن تستثنى من التقييم الجمالي، وبعبارة أخرى، إن استخدامها قد لا يكون موضوعا بالنسبة لقوانين التذوق. والدليل المباشر على ذلك أن

التقييم الجمالى أحد المعايير الأساسية للنقاء، كما أنه لا يمكن تصور تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالى. (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة، وهامشى ٦،٥).

والتقييم الجمالى له وضعه الأساسى اللازم فى تهذيب اللغة بشكل واضح، وهؤلاء "الصفائيون" الذين ينكرون صلاحيته، يمررون، بدون وعى، حكمهم بناء على خبرتهم الشخصية؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جمالية، لا يوجد شكل آخر ممكن لتهذيب اللغة السليمة، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر فعالية من الصفائية. وهذا لا يعنى أن الذى يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحق فى الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصى، كما فعل ذلك بالضبط الصفائيون. فمثل هذا التدخل فى تطور اللغة المعيارية يكون فعالا وهادفا - فقط - فى الفترات التى يكون فيها التقييم الجمالى الواعى للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية - كما كان الحال فى فرنسا فى القرن السابع عشر.

وفى عصور أخرى ضمنها العصر الحالى، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مألوفة فى تهذيب اللغة السليمة : ذلك أنه ينبغى على الذى يكون فعالا فى تهذيب اللغة السليمة أن يحذر ألا يفرض على اللغة المعيارية، باسم لغة منضبطة، حالات من التعبير تنتهك القانون الجمالى (منظومة القوانين) المعطى فى لغة تامة. ويمكن القول بموضوعية، إن التدخل بدون الانتباه للقوانين الجمالية يعوق تطور اللغة أكثر

مما يطورها. فالقانون الجمالى، الذى لا يختلف من لغة إلى لغة فقط؛ بل يختلف أيضاً بسبب العصور المتطورة المختلفة فى تاريخ اللغة نفسها - هذا القانون يجب أن يتحقق منه عن طريق البحث العلمى، كما يجب أن يوصف على نحو مضبوط بقدر الإمكان، (لم نحص هنا فى هذا السياق التكوينات الوظيفية الأخرى، التى لكل منها قانونه الجمالى). هذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للسؤال عن الطريقة التى يؤثر بها التقييم الجمالى فى تطور معيار اللغة المعيارية. ولناخذ فى اعتبارنا أولاً الطريقة التى يتزايد بها معجم اللغة المعيارية ويتجدد. فالكلمات التى تتولد من العامية أو اللهجات، أو اللغات الأجنبية، تكون كما نعلم من تجربتنا الذاتية، مأخوذة بسبب جدتها وعدم شيوعها، أى ، من أجل أهداف خاصة بالأمامية، حيث يؤدى التقييم الجمالى دائماً دوراً مهماً. والألفاظ الشعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضاً بالطريقة نفسها، على الرغم أننا أيضاً فى هذه الحالات نتقبل أسباباً خاصة بالتوصيل (الحاجة إلى ظل جديد للمعنى) ومع ذلك، فتأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليس محدوداً بالألفاظ؛ فالأنماط الصوتية والنحوية (الكليشيات) يمكن أيضاً، على سبيل المثال ، أن تقتبس والآخر يكون لأسباب جمالية فقط حيث إنه من الصعب أن تكون هناك أية ضرورة خاصة بالتوصيل تستدعى تغيير الجملة والتركيب الصوتى الشائع فى حينه. ومما هو مثير جداً فى هذا الجانب ما لاحظته الشاعر

ج.كوكتو J.Cocteau. في كتابه السر الاحترافي Le Secret Professionnel (باريس، ١٩٢٢ ص ٣٦) من "أن ستيفان مالارميه Stephane Mallarme مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يعي الصحفيون ذلك" وعلى سبيل التوضيح ، ينبغي أن نشير إلى أن مالارميه كان يحطم بشدة العلاقات النحوية والنسق اللفظي في الجملة الفرنسية المقيدة بشكل لا يقارن بالتشكيكية، حتى صار عاملاً نحويًا. وعلى الرغم من هذا التحطيم المركز أو ربما بسببه، فإن مالارميه أثر في تطور تركيب الجملة في اللغة المعيارية.

إن تأثير التقييم الجمالي على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره؛ وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام المنظرين. وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال، دراسات معجمية قليلة حول قبول التعبيرات الشعرية الجديدة في اللغة التشكيكية، وعن أسباب ذلك القبول ^(٦)؛ ... غير أنها لا تزال باقية كمحاولة معزولة. ومن الضروري أيضًا البحث عن طبيعة التقييم الجمالي ومستواه في اللغة المعيارية. والتقييم الجمالي يتأسس هنا (كما هو دائماً، عندما لا يتأسس على بناء فني) على معايير لها صلاحية مؤكدة بشكل عام.

أما في الفن، بما في ذلك الشعر، فكل عنصر يقيم من خلال علاقته بالبناء. وتكون المشكلة في التقييم هي تحديد كيف وإلى أي مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط في البناء الكلي. وما المعيار الذي يقدمه السياق في بناء ما ولا يستخدم

بالنسبة إلى سياق آخر. ويمكن الدليل في حقيقة أن عنصرا بعينه قد يدرك بنفسه بوصفه قيمة سلبية في حدود المعيار الجمالي الملائم، ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا، ولكنه ربما يقيم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز على أنه عنصره الجوهرى بسبب هذه السمة التحريفية بالتحديد. وليس هناك بناء جمالى خارج الشعر، ولا فى اللغة المعيارية (ولا فى اللغة عموما) : ومع ذلك، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية، كل منها يطبق مستقلا على عنصر لغوى معين. وهذه المنظومة، أو القانون، يكون مستقرا فى عنصر معين فقط، وفى بيئة لغوية معينة. ومن ثم فالقانون الجمالى الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة إلى العامية، ولهذا فنحن فى حاجة إلى وصف وتحديد لخصائص القانون الجمالى فى اللغة المعيارية فى وقتنا الحاضر، ولتطور هذا القانون فى الماضى. وهذا واضح ، بطبيعة الحال، كى نبدأ القول بأن هذا التطور ليس مستقلا عن التراكيب المتغيرة فى الفن الشعرى. فاكشاف القانون الجمالى المقبول فى لغة معيارية معينة والتقصى عنه قد لا يكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط، ولكن أيضا، وكما قيل من قبل، لأهميته العملية فى تهذيبها. ولنعد الآن للنقطة الرئيسية فى دراستنا، ونحاول أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر.

فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن

شكل اللغة المعيارية ووظيفتها. وعلى هذا فليس هناك ما يبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء، خالقين للغة المعيارية على النحو الذى يجعلهم مسئولين عن حالتها الحاضرة. وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر، بما هو مادة للوصف العلمى، لمعيار اللغة القياسية، ولا إنكاراً لحقيقة أن تطور قوانين اللغة المعيارية لا يحدث بدون تأثر بالشعر، فتحطيم قانون اللغة المعيارية، مع ذلك، هو الجوهر الحقيقى للشعر، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون. وهذا ما صاغه بوضوح فيرديناند برونو (Ferdinand Brunot) فى وقت مبكر جدا ١٩١٣ (الهيمنة على مادة اللغة، مجلة اللغة الجديدة، عدد ٢٠):

”لا يمكن أن يكتفى الفن الحديث، والتميز فى جوهره، دائما وفى كل مجال باللغة المعيارية وحدها، ذلك أن القوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تُفرض على الشاعر بإطلاق، وإلا أصبحت استبدادا غير محتمل، فالشاعر الذى يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة، يحدث أشكالا شخصية من التعبير الحدسى، وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعى، وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التى يفرضها عليه إلهامه الخاص. والحكم النهائى سوف يقدمه الرأى العام” .

ومن المهم أن نقارن مقولة برونو هذه بمقولة أخرى لهالر Haller سنة ١٩٣١، (مشكلة اللغة السليمة) :

"يحاول كتابنا وشعراؤنا فى عملهم الإبداعى أن يستبدلوا
بالمعرفة الشاملة بأدوات اللغة نوعا من البراعة الخيالية، هم
أنفسهم غير مقتنعين بها بجدية. إنهم يدعون لأنفسهم حقا
لا يمكن إلا أن يكون امتيازًا غير عادل، فأشياء مثل المهارة،
والموهبة، والإلهام، أو ما إليها لا يمكن أن توجد فى نفسها
ولنفسها، تماما مثل الإحساس المشهور باللغة، إنه يمكن فقط
أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة المسبقة. فبدون استناد واع
إلى الأدوات الكاملة للغة لم يعد مؤكدا أكثر من أى فعل
تحكمى آخر".

إذا قارنا مقولة برونو بمقولة هالر، فإننا نجد الاختلاف
الأساسى واضحا دون أى تعليق. ولنذكر أيضا نقد يونجمان
Jungmann لقصيدة بولاك Polak "سمو الطبيعة"، التى يستشهد
بها فى مكان آخر من هذه الدراسة. لقد بين يونجمان هناك،
وعلى نحو دقيق تماما، أن السمة المميزة للغة الشعرية هى
"عدم شيوعها" أى صفتها التحريفية، وعلى الرغم من كل ما
سبق قوله هنا، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألا يكون
دون أهمية بالنسبة إلى الشعر، مادام هذا القانون هو بالتحديد
الخلفية التى تنعكس عليها بنية العمل الشعرى، وهو الذى على
أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحريفا، ذلك أن بنية عمل
شعرى ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها - بعد وقت معين
- إذا ما انعكست على خلفية قوانين اللغة المعيارية التى تغيرت
بعد ذلك.

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعيارية بالشعر، فهناك أيضاً علاقة عكسية، تلك التى للشعر بقانون اللغة المعيارية. وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية فى تطور اللغة المعيارية، وتبقى بعض الملاحظات التى من اللازم إضافتها. أولاً ، وقبل كل شئ، فإن ما يستحق أن يذكر هو أن الأمامية الشعرية فى الظواهر اللغوية، مادامت ذات هدف خاص بها، فإنه لا يمكن أن تهدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته).

وإذا ما انتقل شئ ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعيارية، فإنه يصبح شيئاً معارفاً، بالطريقة نفسها التى تقتبس بها اللغة المعيارية أى شئ من أى وسط لغوى آخر، حتى الدافع إلى الاقتباس ربما يكون هو نفسه : فالكلمة المعارة من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة مماثلة لسبب خارج عن الجمالية، أى لأسباب خاصة بالتوصيل، وعلى العكس، فالدافع إلى الاقتباس من لهجات وظيفية أخرى، مثل العامية، ربما يكون لأسباب جمالية. والاقتباس من اللغة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر. ومن ثم تظهر التعبيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكوينات جمالية جديدة، وتتسم ملامحها الرئيسية بعدم التوقع، والندرة، والتفرد، فى حين تتجه التعبيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل، من الناحية الأخرى، نحو أنماط أصلية مألوفة، يمكن تبويبها بسهولة فى تصنيف معجمى ما، وهذه هى الخصائص التى تسمح بقابليتها للاستعمال العام.

وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة، مع ذلك مكونة من وجهة نظر استعمالها العام، فربما تكون وظيفتها الجمالية، بذلك معرضة للخطر، ولهذا فهي تتشكل بطريقة غير معتادة، بتحريفها الشديد للغة، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى.

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية صفتين ونصف صفحة، وهامشي ٧،٨).

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، في اقترابهما المتبادل أو بعدهما المتزايد، تتغير من زمن إلى آخر، بل في إطار الحقبة الزمنية الواحدة. ووفقا لهذا القانون المعيارى نفسه، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه. وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات: فالكاتب، قل الروائى مثلا، ربما لا يكون مشوها العناصر اللغوية في عمله على الإطلاق، (لكن عدم التحريف هذا، كما لوحظ من قبل، هو في ذاته حقيقة في التركيب الكلى لعمله) أو ربما يحرفها، لكنه يخضع التحريف اللغوى للموضوع بإعطائه تلوينا معياريا، فرعيا لمعجمه، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف، على سبيل المثال، أو ربما كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر اللغوية في ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف اللغوى، أو لتأكيد التعارض بين الموضوع والتعبير عنه لغويا. ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأول إلى الثالث، تزايد التقارب بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية. وليس هذا التصنيف، بطبيعة الحال، إلا مجرد تخطيط بهدف التبسيط، ذلك

أن الموقف الحقيقي أكثر تعقيدا.

وعلى أى الأحوال ، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية لم تستنفد أهمية الشعر، بوصفه الشكل الفنى الذى يستخدم اللغة مادة له، لا بالنسبة إلى اللغة المعيارية، ولا بالنسبة إلى لغة أمة ما على العموم. فالوجود الفعلى للشعر فى لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة، (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية سبعة سطور). والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها، بشكل عام؛ وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه. إن الشعر يعطى اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة إلى المتطلبات الجديدة، كما يعطيها تنوعا أغنى فى وسائل تعبيرها. والأمامية تُظهر على السطح وأمام أعين المراقب، حتى تلك الظواهر اللغوية التى تبقى محجوبة تماما فى القول الذى يهدف إلى التوصيل، على الرغم من أنها عوامل مهمة فى اللغة. ومن ثم، وعلى سبيل المثال، تُظهر الرمزية التشيكية، بخاصة شعر "برزينا" O.Brezina (١٨٦٨-١٩٢٩) أمام الوعي اللغوى جوهر معنى الجملة والطبيعة الدينامية لتركيبها وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذى يهدف إلى التوصيل، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعانى المتراكمة تدريجيا للكلمات المفردة؛ أى بدون الحاجة إلى وجود مستقل. وآلية التصميم الدلالى للجملة تغطى الطبيعة الحقيقية للظاهرة، فتظهر الكلمات والجمال ليتبع بعضها بعضا بضرورة واضحة، وكما تحددها

طبيعة الرسالة فقط، ثم يظهر عمل شعري ما تكون فيه العلاقة بين معاني الكلمات المفردة ومضمون الجملة أمامية. وهنا لا يؤدي نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعي وغير واضح، ولكن تحدث طفرات دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة، تلك التي تكون غير مشروطة بمتطلبات التوصيل، ولكنها معطاة في اللغة نفسها. ووسائل تحقيق هذه التغيرات المفاجئة هي التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصلي ومستوى المعنى المجازي والاستعاري، فبعض الكلمات في جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازي، في حين تفهم في الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلي. ومثل هذه الكلمات، التي تحمل معنى مزدوجا، هي بالتحديد المواضع التي تحدث فيها الانكسارات الدلالية. وهناك أيضا أمامية العلاقة بين موضوع الجملة والألفاظ، ومثلها مثل العلاقات الدلالية المتبادلة للكلمات في الجملة. ذلك أن موضوع الجملة يظهر، بعد ذلك، محورا لجذب الانتباه المعطى منذ بدايتها، حيث يكون تأثير الموضوع على الكلمات، والكلمات على الموضوع، مكشوفاً، وحيث يمكن للقوة المحددة أن تحس بتأثير كل كلمة في الكلمات الأخرى. وتمثل الجملة حية أمام أعين الجماعة المتكلمة، وينكشف البناء بوصفه تناغماً للقوى. (ما صيغ هنا منطقياً، يجب أن يتخيل، بطبيعة الحال، كما لو كان إدراكاً حدسياً غير مصاغ، اختزن بعيداً للمستقبل في شعور الجماعة المتكلمة). ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك، ولكننا لن نورد

مزيـدا من الأمثلة. لقد سعينا إلى أن نقدم شاهدا على المقولة
التي ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة إلى اللغة تكمن
في حقيقة أنه فن..

(١) حول الشكليين الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :

Russian Formalism : History Doctrne, by Victor Erlich,
Second revised edition, Mouton, London. The Hauge. Paris,
1965.

أما عن حلقة براغ انظر :

The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics
, by Thomas winner. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

(٢) من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد ميز بوضوح في ملاحظاته المعجمية على قصيدته أعمالا معروفة قليلا (متضمنة بشكل واضح التعبيرات الجديدة والكلمات المعارة الجديدة) من تلك التي استخدمها من أجل تعبير شعري أفضل، وهي تأتي شاهدا من تعبيرات شعرية جديدة.

(٣) يوهسلاف هافرانيك : الاختلاف الوظيفي للغة المعيارية

في: Prague School Reader, PP.3-16. ED:

(٤) حذفت المترجمة العربية فقرة تتضمن أمثلة خاصة بالشعر التشيكي، وهي غير دالة بالنسبة للغة العربية.

(٥) حذفت المترجمة العربية سطرا لأنه يتضمن مثالا غير دال بالنسبة إلينا.

(٦) حذفت المترجمة العربية حوالى ثلاثة سطور ونصف لأنها تتضمن أمثلة غير دالة بالنسبة إلينا.

- (٧) حذفت المترجمة العربية حوالى ثلاثة سطور يشير فيها المؤلف إلى أمثلة خاصة بالأدباء التشيكيين، غير دالة بالنسبة إلينا.
- (٨) حذف المترجم عن التشيكية الصفحات التسع ونصف الصفحة الأخيرة.

الفصل الرابع

عن الكتابات النسوية

- ٩ - بداية أنثوية للرواية العربية.
- ١٠ - مَيّ زيادة والنقد النسائي: قراءة في كتابها عن عائشة تيمور
- ١١ - بحثاً عن بلاغة نسائية في: "كتابة النساء على كتابة النساء"، مَيّ زيادة وباحثة البادية.

بداية أنثوية للرواية العربية *

تحاول هذه الدراسة أن تستحضر فى الوعي المعاصر البدايات الروائية النسوية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فهذه البدايات الروائية التى أنتجتها المرأة فى حاجة إلى إعادة القراءة وإعادة التقييم، وبالتالي إعادة تحديد مكانتها الأدبية والروائية؛ ذلك أن هذه البدايات الروائية النسوية جرى تصنيفها منذ بدايات التأريخ للرواية العربية الحديثة ضمن ما سمي برواية التسلية والترفيه، الأمر الذى أدى إلى إهمال هذا الإنتاج الروائى وإسقاطه من الاعتبار لدى الكثيرين جرياً على هذا الحكم دون اقتراب حقيقى من هذا الإنتاج. وربما استسلم الكثيرون لهذا الحكم - طواعية - حيث إنه يكرس أولية الإبداع الروائى لهيكل "الرجل" و"المصرى الفلاح".

إن قدم إنتاج المرأة القصصى بشكل عام، والروائى بشكل خاص (زينب فواز: حسن العواقب ١٨٩٩، الملك

* ملخص بحث نشر ضمن ملخصات الأبحاث لنسوة "محمد حسين هيكل وجهود الاستشارة

المصرية"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة من ١٤ إلى ١٧ ديسمبر ١٩٩٦.

كورش ١٩٠٥، لببية هاشم: قلب الرجل ١٩٠٤، شيرين (١٩٠٧) يعد واقعة تاريخية تتطلب الوقوف أمامها لما تثيره من تساؤلات وما تعنيه من دلالات. ما طبيعة هذا الإنتاج؟ ولم عنيت المرأة بالشكل الروائي؟ ما الدافع لكتابتها؟ لمن كانت تكتب؟ ما مدى وعيها بكتاباتها؟ ما صلة كل ذلك بواقعها والسياق الذي كانت تكتب فيه؟

وإذا عرفنا بوجود صحافة نسوية مبكرة سابقة على تحقق إنتاج المرأة الروائي، ومعاصرة له، بل وباشتمال أول صحيفة من هذه الصحف (الفتاة لهند نوفل ١٨٩٢) على رواية مترجمة بقلم نسائي، ألا تغير هذه المعرفة من فهمنا لطبيعة هذا الإنتاج الروائي النسوي ودوره في نشر الوعي بالشكل الروائي البارغ وتوسيع دائرة تقبله وتحديد معالمه وسماته وربما إرساء بعض تقاليدته؟.

لقد كانت هذه الصحافة النسوية المبكرة موجهة إلى المرأة في الأساس، كما كانت تتطوى على طموح تأسيس وعي جديد بمكانة المرأة ودورها في الحياة والمجتمع وتأكيد حقها بوصفها ذاتا مستقلة. ولقد سبق هذا النشاط الصحفي النسوي ظهور "كتاب تحرير المرأة" لقاسم أمين (١٨٩٩). ومن ثم آزرت الكتابات النسوية طروح قاسم أمين وعززته (أنيس الجليس - الكسندره دي فرينوه).

إن هذا الوعي النسوي المبكر بالذات النسوية، وسعيه إلى تغيير الوعي السائد بالمرأة، وطرح أوضاعها وحقوقها موضوعاً للحوار على الضمير الاجتماعي العام، ينبّه إلى وجود موروث كتابي أسهمت به المرأة في تاريخ الرواية

العربية الحديثة، كما يلفت النظر إلى ضرورة استكشاف التقاليد الخاصة بهذه الكتابة النسوية؛ الأمر الذي قد يؤدي إلى توسيع آفاق الرؤى والمفاهيم الأدبية المعاصرة، وخروجها من حصار المسلّمات الجاهزة، وآيتها هذا التسليم، الذي أخذ شكل الحقيقة المنتهى منها، بأولية رواية زينب، وتصنيفها بأنها بداية "الرواية الفنية".

مى زيادة والنقد النسائى: قراءة فى كتابها عن عائشة تيمور*

"إن عواطف المرأة وتأثراتها شىء بشرى مطبوع. وبالمران تتعلم الاستسلام لطبيعتها النسائية والركون إليها فى الاهتداء إلى التعبير، بعد أن لجمت خوالجها قروناً طوالاً. والصيحة التى ترسلها الآن ستفتح فى إدراك البشر وفى آدابهم أفقاً جديداً..."

إنما نحن من الذات. الإنسانية الواحدة الجهة الماثلة إزاء جهة الرجل، فنختبر إذن بفطرتنا ما لا يستطيع الرجل أن يعرفه، كما أن اختيارات حضرتة تظل أبداً مغلقة علينا".

مى زيادة

ارتبطت شهرة مى زيادة (مارى إلياس زيادة ١٨٨٦ - ١٩٤١) فى الوعي العام بصالونها الأدبى (١٩١٣ - ١٩٣٣) الذى كان يقصده كبار رجال مصر من أهل الأدب والفكر والسياسة مثل أحمد لطفى السيد، وعباس محمود العقاد، وشبلى شميل، وإسماعيل صبرى وولى الدين يكن، وخليل مطران،

* ألف العدد ١٩ (١٩٩٩).

ومصطفى عبد الرازق، ويعقوب صروف، وطه حسين وأنطون الجميل وغيرهم (١) .

طغت شخصية مي بوصفها شخصية نسائية نادرة في تلك الفترة المبكرة من عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ومن ثم شغل كثير ممن كتبوا عنها بكل ما هو شخصي - حقيقي أو متوهم - فكتبوا عن الرجال الذين كانوا حولها - أو عرفتهم من بعيد - ووقعوا في حبها، كما كتبوا عن محنتها الأخيرة التي انتهت بوفاتها (٢) .

تسبب هذا الصيت الذائع لمي زيادة - بوصفها صاحبة صالون أدبي - في طمس ما أنجزته من إنتاج متنوع - بين تأليف وترجمة - يستحق الالتفات إليه بشكل جاد. لقد كتبت مي مقالات نقدية عن بعض أدباء عصرها من الرجال مثل جبران خليل جبران وإسماعيل صبرى، وسجلت بعض مقالاتها آراءها في الأدب ومفهومه وأنواعه ورسالة الأديب، فضلا عن عنايتها بالفنون الجميلة الأخرى، كما كتبت - أيضاً - بعض القصص القصيرة (٣) وأفادت من معرفتها باللغات الأجنبية في تقديم عدد من أدباء الغرب ومفكره (٤). كما ترجمت بعض الروايات عن اللغات الأجنبية كالفرنسية والإنجليزية والألمانية في بداية حياتها (٥). وبالإضافة إلى هذا كله كان لها إسهامها البارز في قضية المرأة التي كانت مطروحة في ذلك الوقت بقوة.

ولعل من أهم ما قدمته مي - في تصوري - هو دراساتها النقدية التي خصصتها لبعض أدبيات عصرها أو السابقات عليها، مثل دراستها عن ملك حفني ناصف، وعائشة تيمور، ووردة اليازجي، وهي دراسات لم تكن معزولة عن إيمانها

بقضية تحرير المرأة. وقد نوّهت معاصراتها من النساء مثل
هدى شعراوي - زعيمة الحركة النسائية ومؤسسة أول اتحاد
نسائي في ذلك الوقت - بأهمية عناية مي الخاصة بإنتاج النساء
الأدبي^(٦). ومن هذه الزاوية لاقت مي كثيراً من التكريم من
رجال عصرها خاصة بعد وفاتها، فلقبوها بأنها "رائدة الأدب
النسوي"، وأشاروا إلى فضلها في "تكوين الأدب النسوي في
نهضتنا الحديثة"، وأنها نجحت في استحداث حركة أدبية نسوية
.. إلخ^(٧).

غير أن الذين أرخوا للأدب العربي في مصر لم يُعنوا
بذكر مي زيادة^(٨)، كما لم يشر أحد من مؤرخي النقد العربي
الحديث أو دارسيه - في حدود علمي - إلى جهودها النقديّة،
سوى تلك الإشارة المحدودة - والمهمة في الوقت نفسه - التي
نوّهت فيها وداد سكاكيني بريادة مي في مجال النقد الأدبي
بالنسبة إلى النساء^(٩). وإقدام وداد سكاكيني على تأليف كتابها
عن مي في "حياتها وآثارها" ليس إلا امتداداً لتقليد بدأت مي في
كتابتها عن نساء عصرها بدافع من حمية نسوية ورغبة في
حفر مكانة للمرأة في مجال الإنجاز الكتابي.

وإغفال مؤرخي النقد ودارسيه من الرجال لمي يدفع إلى
التساؤل عما إذا كان هذا الاستبعاد مقصوداً؟ وما هي معاليره؟
هل لكونها امرأة؟ أم لأنها لم تشارك في المعارك النقدية التي
اضطربت في عصرها؟ هل لأنها لم تكن مصرية، بينما حددت
هذه الدراسات نفسها بحدود جغرافية "في مصر" بمعنى أنها
قاصرة على الأدباء أو النقاد المصريين بالميلاد والنشأة
والجنسية؟

ومن اللافت - حقا - أن كتابات مي النقدية كانت تتشعب
تباعا في المقتطف والهلل وغيرهما من الصحف والمجلات،
ثم تطبع كاملة في كتب مستقلة، وقد حدث هذا - على سبيل
المثال - بالنسبة إلى دراستيها المتواليتين عن ملك حفنى
ناصر ووردة اليازجى. كما كانت كتب مي مطروحة ومتداولة
أيضا، وكان بعض معاصريها - مثل العقاد والمازنى^(١٠) -
يعرضون لها فور صدورها. وقد نوّه العقاد بمى كاتبة مطبوعة
غير مقلدة معقبا على مقالاتها التى ضمها كتابها الصحائف،
وامتدح سماحتها النقدية وتمايز كتابتها بسمات أنثوية - من
وجهة نظره - جسدها فى سمة "العطف"^(١١) والسؤال هنا هل
كان تأثير مي الأدبية والناقدة وقتيا - بالنسبة إلى الرجال - إلى
هذا الحد؟ وهل كانت كتابة مي النقدية ترفا يمكن الاستغناء عنه
وإسقاطه من الذاكرة؟

لقد شقت مي طريقا جديدة عندما اختارت - عن قصد -
أن تكتب عن ثلاث نساء رائدات فى تاريخ الكتابة النسائية،
ومثلت "كتابتها على كتابة النساء" رافداً من روافد الخطاب
النسائى التحررى - فى ذلك الوقت - حيث كانت كتابتها
النقدية ذات هدف تنويرى لصالح المرأة^(١٢). وإذا كانت هذه
الدراسة مكرسة للإبانة عن جوانب من نقد مي زيادة، فإنها
ستعتمد - بالأساس - على كتابها عائشة تيمور، شاعرة
الطليعة، وكانت مي قد نشرت فصولاً منه فى مجلة المقتطف
- التى كانت تصدر فى القاهرة - فى شهور متفرقة من علمى
(١٩٢٣، ١٩٩٢٤). وعندما ظهرت دراسة مي فى كتاب^(١٣)
اشتمل على سبعة فصول، يعرض الفصل الأول "البارق فى

الظلام" لأسباب اختيارها شخصية عائشة وأدبها (شعراً ونثراً) موضوعاً للدراسة. وتتناول الفصول الأخرى على التوالي: عصر الشاعرة (الحياة الفكرية والاجتماعية)، الظروف الخاصة بالشاعرة (النشأة والزواج)، البيئة الاجتماعية والمعنوية، الموضوعات الشعرية: شعر المجاملة، الشعر العائلي، الشعر الغزلي والديني والأخلاقي، ثم يعرض الفصل الأخير لنثر عائشة تيمور.

أرادت مى من هذه الدراسة أن تبرز الصوت الإبداعي النسائي الأول (الرائد) مجسداً في عائشة تيمور المبدعة شعراً ونثراً، كما حاولت تحديد خصائص هذا الصوت النسائي لتتفد من خلالها إلى سمات يمكن أن يخصص بها صوت المرأة الكاتبة من وجهة نظرها، وبهذا مارست مى محاولة رائدة تتعلق بالتنظير للصوت النسائي في الكتابة الأدبية. وسأحاول - بدورى - التعريف بمى بوصفها ناقدة لإنتاج عائشة / المرأة من منظورها الخاص المرتبط برؤيتها لقضية المرأة التى كانت تمثل هماً خاصاً ومشتركاً بين النساء فى عصرها. وبعبارة أخرى، سأعرض لكتابة مى النقدية - من خلال دراستها لعائشة تيمور - بوصفها إنجازاً نسائياً قديماً وسابقاً - بحوالى خمسة وسبعين عاماً - على ما يثار فى أيامنا هذه من أسئلة خاصة بالأدب النسائي أو النقد النسائي. وسأهتم على وجه خاص باستدعاء كثير من نصوص مى زيادة التى طواها النسيان. ولم يعد لها أى حضور فى الذاكرة النقدية. وفى الوقت نفسه سأبين إلى أى حد مثّلت مى الصوت النسائي النقدى الأول مبرزة أهم ملامح هذا الصوت.

كانت مى واعية بالتقابل التراتبى الحاد بين الرجل والمرأة، وهو تقابل فرضه المجتمع الذكورى الذى يهيمن فيه الرجل ويصبح صاحب الحق الأوحد فى الحياة والحرية مغفلاً أحقية المرأة فى مشاركته فى الوجود بما هى "ذات" مستقلة تحقق التكامل الطبيعى للذات الإنسانية التى لا تقتصر على الرجل فقط؛ بل تشمل الرجل والمرأة معاً. كتبت مى فى دراستها عن عائشة تيمور:

"مهما فاخر الرجل بعقريته التى نحبها، ونعجب بها، ونستحثها فيه، فهو لا يستطيع أن يزعم أنه الطبيعة البشرية كلها؛ لأن الطبيعة لم ترده أن يكون أكثر من النصف الواحد من الذات الإنسانية المكتملة... أما النصف الآخر فهو المرأة، النصف الذى ظل إلى اليوم مهملًا، إن لم يكن مكبوتاً مسحوقاً - النصف الذى قد يذكر أحياناً بصفته غير موجود فى ذاته، ولاحق له على الحياة والحرية، وكل الغرض منه هو إخراج النسل ليس غير" (١٤).

ذلك هو وعى مى الذى كان يوجّه تصورها النقدى فى كتابها عائشة تيمور، وهو وعى ليس وليد اللحظة التى كتبت فيها هذا الكتاب، بل مؤسس على معرفة أكثر شمولاً وعمقاً بوضعية المرأة فى تاريخ الإنسانية، ففى كلمة ألقاها عام ١٩١٤ - أى قبل تأليفها هذا الكتاب بحوالى تسع سنوات - بيّنت كيف كان تاريخ المرأة استشهاده طويلاً؛ كيف أساء الفلاسفة والمفكرون فهمها، واستهانوا بها، وسخروا منها، وكيف شياها الشعراء عندما ألحوا على تصويرها جسدياً، وكيف كان عامة الناس يبغضونها ويزدرونها.... إلخ (١٥). وقد عبرت مى عن

تفاؤلها بحاضر المرأة ومستقبلها الذي سيقطع مع ذلك الماضي
الأليم بسبب ما تشهده من نهضة نسائية تتحقق حولها وتتبعها
بما هو أفضل.

١٤ "إن النهضة النسائية تمتد يوماً في أقاصي المسكونة، إنها
نهضة عجيبة تبشر بخير عظيم، وتنبئ بأن مدنية الأمس
المرجاء التي لم تتكىء إلا على جنس من الجنسين، هي غير
مدنية الغد المتعة بتحقيق الأمان. ليست مدنية الغد مدنية
الرجل وحده؛ بل هي مدنية الإنسانية، لأن المرأة آخذة
بالصعود إلى مركزها الحقيقي بقرب الرجل. إن موجة النور،
نور الارتقاء النسائي تزداد ارتفاعاً واتساعاً مع الأيام" (١٦)

أطلت مي على واقع المرأة العربية - في عصرها - من
نوافذ مفتوحة على حضارات وثقافات إنسانية أخرى، وحلّلت
أن تلتقط ما هو مشترك إنسانياً، دون أن تفقد وعيها بمشكلات
الواقع الاجتماعي المحيط بها ومازقه ذات الخصوصية. ووعى
مي بوضعية المرأة الدونية بالنسبة إلى الرجل جزء من وعي
عام كان قد بدأ يسود بين الكاتبات اللاتي سبقنّها، منذ ظهور
الصحافة النسائية، التي حملت مشعلاً مستقلاً من مشاعل
التنوير لتوعية المرأة بذاتها (١٧).

إلا أن خطاب مي زيادة النقدي كان يسعى، بشكل ما، إلى
انتزاع حق مزدوج للمرأة، حق المرأة "الكاتبة"، وحق المرأة
"الناقدة" في الخطابين الإبداعي والنقدي اللذين احتكرهما الرجل
على مر الزمن: "لقد احتكر الرجال جميع أنواع القدرة والإبداع
والتفوق، فما نكاد نفتح عيوننا وأذهاننا [تقصد النساء] حتى
نرى جميع مناحي السلطان والسيطرة والنفوذ ممثلة فيهم" (١٨).

من هنا اختارت مى أن تكتب عن الشخصيات النسائية
الرائدة فى مجال الكتابة والإبداع، وكان المجال يترك لها
مفتوحاً فى الاختيار دائماً^(١٩). وعندما كتبت عن ملك حفنى
ناصر، أشارت إلى أنها أول دراسة كتبتها امرأة عن امرأة،
ثم كان اختيارها لعائشة تيمور نوعاً من الاستدراك على كتابها
السابق، حتى تثبت أولية عائشة تيمور وأفضلية أسبقيتها -
زمنياً - على ملك حفنى ناصر فى ارتياد الكتابة شعراً
ونثراً^(٢٠).

وبناء على هذا الوعي وهذه الاختيارات يفترض أن
خطاب مى النقدى - وهو خطاب نسائى - يحمل على عاتقه
مهمة إثبات حق الوجود، وجود الكاتبة المبدعة، ثم الناقدة
ضمنياً، بالقوة نفسها التى أرادت بها إثبات إمكان الاختلاف؛
اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل.

وفى قراءتنا لكتابة عائشة تيمور، شاعرة الطليعة لابد أن
يطرح أكثر من سؤال نفسه مثل: كيف أسست مى لخطاب
نقدى نسائى مغاير لنقد الرجال؟ وإلى أى حد استطاعت أن
تنظر للكتابة النسائية غير المقطرة من قبل الرجال، خصوصاً
أن دخول المرأة عالم الكتابة جذب انتباه الرجال (الجمهور)
ودفعهم إلى تقييم هذه الكتابة والبحث فيها عما يمت بالصلة إلى
"الذات النسائية العامة" على حد تعبير مى. وقد انبرت تدفع عن
كتابة النساء سمة "الضعف النسائى" التى حاول الرجال أن
يلصقوها به وذلك قبل تأليفها كتاب "عائشة تيمور..." بأكثر من
عشر سنوات^(٢١).

فى كتابها عن "عائشة تيمور..." عبرت مى عن حيرتها
إزاء وضع تعريف محدد للشعر، خاصة أنها كانت تسعى إلى
تحديث المفهوم السائد - آنذاك - الذى يحصر الشعر فى
عنصر دون آخر، قالت مى:

"ليس أعسر من تعريف الملكة الشعرية وتحديد الشاعر.
أصحیح أن الشعر كله رقة وعذوبة وإحساس وموسيقى دون
تفكير ومعرفة وبحث وقوة؟ أم هو مزيج من كل ما تفنيه
الحياة وتولده من المدركات والمحسوسات، سبك فى قوالب
متعددة وفقاً لأنظمة بديهية تتماص كالشعر نفسه من حظيرة
التفهم والإدراك.

الشعر أحد أساليب التعبير عن خواطر وعواطف وحاجات ما
فتئت الإنسانية تستوحىها وتنفل بها، قليلة هى تلك
المعانى الأساسية. بيد أن شعبها ومناحيها تذهب كل مذهب
وتضرب من أعماق البحار إلى أقطاب الأرض إلى فسيح
السموات إلى رحبات الزمن فى الأزل منها والسرمد" (٢٢).

وراء كلام مى طموح كبير إلى نقض البلاغة التى تقصر
رؤيتها للشعر على جانب واحد (كالموسيقى أو الإحساس...
إلخ) ثم تحاصره بقواعد مقننة تقيد حرية الشاعر فى الانطلاق،
من هنا تطرح تعريفاً للشعر يسمح للشاعر بالتعبير دون التقيد
بقوالب أو طرائق بعينها، وتؤكد نفياً للرؤية التى تختزل
الشعر فى الصفة اللفظية أو الموسيقى، مؤمنة بطبيعته
المرواغة المستعصية على الاستيعاب؛ ذلك أن الشعر - فى
نظرها - يحتوى مكونات أخرى مثل الفكر والمعرفة والوعى،
إنه مركب من جميع هذه العناصر مجتمعة، لأنه وليد الحياة

بمؤثراتها المتشابكة. ولهذا سنجد معيار نجاح الشاعر عند مى يتوقف على صدقه فى التعبير عن الحياة التى يمارسها ويعيشها، وليس فى محاكاة الأقدمين، أو الصبّ قسّى قوالب معتمدة؛ إنها تولى المؤثرات المجتمعية بكل تشابكاتها اهتماماً كبيراً فى تشكيل العمل الأدبى. من هذا المنظور الواسع الحديث - وقتها - أطلت مى على شعر عائشة تيمور محاولة أن تكسب نقدها طابعاً علمياً موضوعياً، لتضع عائشة فى مكانها الطبيعى على خارطة عصرها وبيئتها الاجتماعية والأدبية لتنفذ إلى خصوصيتها بوصفها امرأة شاعرة.

أفردت مى جزءاً من دراستها لعصر الشاعرة وآخر لبيئتها، موضحة الخطوط العامة للحالة الفكرية والاجتماعية فى عصر النهضة، واهتمت بتوصيف وضعية المرأة فى تلك الفترة الظلامية على حد تعبيرها، ثم قدمت عائشة تيمور (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بوصفها نموذجاً فريداً لبداية نهضة المرأة الشاعرة فى مصر (وصفتها بأنها البارق فى الظلام، والشعاع الأول فى ظلام الحالة النسائية)، من هنا عيّنت بوضعها فى سياقها الخاص (النسائى)، فقدمتها على خلفية معاصراتها من النساء؛ قرننها بنظيرتها الشاعرة السورية وردة اليازجى (١٨٣٨ - ١٩٢٤)، كما أشارت إلى زينب فواز (١٨٦٠ - ١٩١٤) التى ترجمت للتيمورية فى كتابها الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور وأثبتت رسائلها مع وردة اليازجى.

وأكملت مى زيادة هذه الخلفية النسائية التى تبدو فيها المرأة منجزة فى فترة حياة عائشة تيمور، فأشارت إلى "الست المغربية" التى كانت تطارح الشيخ على الليثى الأزجال، كما

أشارت إلى ليلي هانم بنت أخ رئيس مجلس شورى القوانين،
التي كتبت رواية بالإنجليزية وترجمت إلى العربية فى ذلك
الوقت المبكر، ونشرت فى المقتطف سنة ١٩٠١ بعنوان "رواية
أمينة". ولم تقتصر إشارات مى إلى النساء المنجزات - فى
حياة عائشة - على الأدبيات أو الكاتبات، وإنما جاوزتها إلى
الرموز النسائية ممن كان لهن دور فى الحياة العامة فى الفترة
ذاتها أو بعدها بقليل مثل الأميرة عين الحياة الزوجة الأولى
للسلطان حسين، والأميرة نازلى فاضل صاحبة أول صالون
أدبى نسائى فى مصر.... إلخ (٢٣).

وإذا كان هذا الاهتمام من مى يدل على عنايتها الخاصة
والواعية بإبراز أوجه النشاط النسائى فى تلك الفترة المبكرة،
فإنها كانت تستهدف الكشف عن الحالة الخاصة جداً بعائشة
تيمور ووضعيتها بوصفها شاعرة بالنسبة إلى الوسط المحيط
بها؛ أى الوسط الأدبى أو ما أسمته مى بالبيئة المعنوية، التى لم
تقدم لها شيئاً سوى المعاناة، فعائشة تيمور - فى رأى مى - لم
تجن ثماراً لإنجازها، كما هو بالنسبة إلى السيدات الأخريات
وسط بيئاتهن الاجتماعية. وكأن مى تريد أن تقول إن عائشة
حرمت من التقدير الأدبى الذى تتوق إليه كل أديبة أو
أديب (٢٤).

طوعت مى عنصر البيئة الاجتماعية بوصفه مؤثراً فى
الإنتاج الشعرى لصالح عائشة تيمور، لتحدد قيمة الإنجاز الذى
حققته الشاعرة قياساً إلى عصرها، ومن هنا سوغت مبدأ
العطف النقدى؛ بمعنى عدم التعنت وعدم التحامل الذى جعلته
مدخلاً أساسياً للنقد الأدبى:

"إن أُلزم مميزات الناقد هي العطف: لست أعنى العطف بمعنى الإغضاء والتساهل، واعتبار العيوب والنقائص حسنات وكمالات، وإنما أعنى عكس التحامل والتعنت، ليتيحاً له التجرد من ذاتيته تجرداً موقوتاً يتسنى معه الدخول في حياة المنقود شاعراً معه، متوجعاً لحاجته، مراعيّاً عادات بيئته ومطالبها، خاضعاً لجميع مؤثرات المحيط طالباً لحين غايته من الحياة... النقد لا يقوم بإظهار العيوب وإنما هو إحكام التمييز والتحليل" (٢٥).

ويبدو أن إلحاح مي على مبدأ العطف أو التعاطف النقدي (٢٦) كان بمثابة رد فعل للهجمات العنيفة التي شنّها المازني وشكري والعقاد على حافظ وشوقي، وهى هجمات بدأت مبكرة؛ حيث شن المازني حملاته في صحيفة الجريدة منذ عام ١٩١٢، ثم في جريدة عكاظ في عام ١٩١٤، (٢٧) وتوجت هذه الحملات بصدور كتاب الديوان للعقاد والمازني في عام ١٩٢١. ولعله من المهم هنا الإشارة إلى ما كتبه مي إلى العقاد في رسالة لها إثر جملته الشديدة على قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران؛ حيث نبهته إلى قسوته على الشاعر رغم اتفاقها معه في بعض ما انتقد فيه جبران، وقد وجهت فيما بعد نقداً للدرس النقدي المعاصر لها (٢٨).

ومع هذا لم تكن مي تختلف في فهمها للأدب ولا في توجيهها النقدي عن أصحاب مدرسة الديوان، وقد سجلت - بوضوح - موقفها من الشعراء التقليديين، الذين لا يجاوزون محاكاة القدماء، معدة عيوب شعرهم:

"يصمم أكثر شعراء العرب على تقليد هذا الشاعر أو ذاك من القدماء بدلاً من أن يجروا وراء سليقتهم الفردية، فينجم لنا "طبقات" جديدة مشوهة من الشاعر المقلد. ويخاطبوننا بلغة عصور خلت ونحن اليوم في عصر الحيرة والتردد والثورة الكبرى. فمن الإعجاب بالجزالة البدوية جاء حب النسخ والتقليد، وعنه نجم الفقر في الخيال والتقيّد باللفظ دون المعنى، وجمع الفكرة في كل بيت بمفرده، والخلل في اتساق الخواطر، والقصور في تنظيم أجزاء الخطاب، حتى إنك كثيراً ما ترى وجوب جعل آخر القصيدة أولها ومنتصفها آخرها. وعن التقليد نتج حصر الشعر في أبواب المدح والهجو والرثاء والحماسة والفخر والنسيب والحكمة أحياناً" (٢٩).

وألحت مى على وصف شعر الرجال في هذه الفترة بـ "فقر الخيال"؛ وحملت على قصيدة "المعارضة" التي أصبحت تقليداً شعرياً، يدعم عزهم عن الابتكار والخروج من دائرة القديم (٣٠).

ثم اتخذت في تقييمها لشعر عائشة تيمور معيار "المقارنة" بين شعرها وشعر معاصريها من الرجال في الموضوعات والأساليب وطرق التصوير؛ لتثبت من ناحية أن عائشة قلّدت هؤلاء الرجال، ووقعت في أخطائهم، ولتكشف، من ناحية أخرى، عن مزايا ذاتية خاصة بشعرها، مرة في إطار التقليد؛ محددة ما الذي اختارته من الموضوعات التقليدية، وما الذي أسقطته (٣١)، ومحددة مرة أخرى انحرافها عن هذه التقاليد في التعبير والتصوير، وفي هذا تقول مى:

"ومعظم استسلامها للغلو في جزء خارج عنها، وهو شعر المجاملة، بينما هي في شعرها الذي يرسم نفسها ساذجة مخلصه عذبة، تروى حديثها بأسلوب ليس هو بالهندسي الذي لا يقدر أنصار القديم سواه، إنما هو كما يقول الفرنجة روائى (Romantique) يجرى عليه بعض شعراء العصر"
(٣٢)

لكن مى أقرت سمة التقليد الغالبة على شعر عائشة، ثم حاولت أن تلمس لها العذر في ذلك، وفق مبدأ العطف، والظرف الخاص بالمرأة، داخل بيئة تقليدية محافظة. وبعبارة أخرى، حاولت مى أن توضح كيف كان إذعان عائشة للتقاليد الشعرية أمراً طبيعياً - آنذاك - فرضته الظروف المحيطة بها. كتبت مى عن عائشة:

"إننا رأيناها متكلمة بلهجة الرجل، وذلك راجع... إلى أمرين: أولاً: عادة الضغط على عواطف المرأة وإخراص صوتها. فكان أيسر لها أن تتخذ لهجة الرجل المصرح له بما حظر عليها. ثانياً: لأنها كانت مقلدة، قد قلدت الرجل في معانيه، كما قلدته بداهة في لهجته. الرجال أساتذتنا ومهذبونا ومكيفوننا، عليهم نتلقى دروسنا، وعن كتبهم وكتاباتهم نقتبس المعرفة، وبذكائهم نستعين لصقل ذكائنا وإنمائنا، ومنهم نستلهم كل فكر عظيم وكل عاطفة جلية" (٣٣).

يثير نص مى أكثر من قضية، أولها: محاصرة القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية للكتابة النسائية، فتحرم المرأة من التعبير أساساً، ومن التعبير عن ذاتها بشكل خاص. وثانيها: أن هذه المواضعات (وهي من صنع الرجل بالطبع) لا

تتيح إلا هامشاً ضيقاً، عليها أن تحتذى فيه حذو الرجل؛
وبعبارة أخرى، ثمة تبعية للرجل مفروضة منذ البداية على
المرأة، إن أرادت دخول عالم الشعر، فالرجل هو المصدر
الأساسي للمعرفة؛ لأنه هو الأستاذ والمعلم والمهذب، وهو
صاحب الخبرة الطويلة في كل مجالات النشاط الإنساني،
أدركت مي أن علاقة التقابل التراتبية التي فرضت تاريخياً بين
الرجل والمرأة فرضت عليها تقليدها للرجل في كتابتها
الإبداعية لحدثة عهدها بالإبداع، ولافتقارها، بالتالي، إلى تقاليد
خاصة بها.

ومع أن مي كانت ملزمة بتاريخية اضطهاد المرأة،
وإقصائها عن دوائر التعليم والثقافة والإبداع في العالم كله،
فهي لم تلجأ إلى التعميم، وحرصت على إثبات الظرف الخاص
بالمرأة المصرية - في زمان معين - هو هنا زمن عائشة
تيمور - ومكان معين، يبدأ بالبيئة العائلية التي نشأت فيها
الشاعرة، ثم الدوائر التي كانت تتحرك فيها، فلم تحمل على
الشاعرة لأنها قلّدت الشعراء الرجال، وكتبت في مجال
المجاملة؛ بل قدمت مي تصوراً يفيد اتساق عائشة تيمور مع
رؤيتها المطابقة لانتمائها، بوصفها ابنة للطبقة الأرستقراطية
التركية المصرية - أو المتمصرة آنذاك. وحتى تبرر مي
إذعان عائشة تيمور للتقاليد الشعرية، وظفت معرفتها بنشأة
عائشة بوصفها ابنة لأحد وجهاء ذلك العصر، الذي تقلد أعلى
المناصب أيام عباس الأول وسعيد وإسماعيل، حتى أصبح
رئيساً للديوان الخديوي، ثم زواجها من محمد بك الإسماعيلي

ابن حاكم السودان، وعلاقتها المباشرة بوالدة الخديوى إسماعيل
(٣٤) تقول مى:

"أكثر المجاملة فى شعرها لامتداح الخديويين "عشر قصائد
تقريباً".

هاك كلاماً حلواً رناناً فى تهنئة الخديوى بالعودة:
كللت تاج البدر قرباً بالشرف مُدَّحِلٌ فى مصر ركابك وانعطف
طربت بمقدمك السننى بلطفه مصرُ السعيدة والسرور بها هتف
وازيّنت بكر الحبور وأصبحت مجلوة بين الرفاهة والترف
وتجملت مصر بما جاد الهنا ورخيم مطربها على عود عكف
فى منتهى اللطف هذان البيتان لا سيما الثانى. وفى الشطر
الأخير نفحة شعرية منعشة. وهذا مثله:

وتراقصت مهج النفوس لبشرها كبلابل غردن فى روض أنف
أضحى يقول بسعد بابك نيلها أقبل على بحر الوفاء ولا تخف
أكل هذا محض رغبة فى المجاملة والإرضاء؟ بل فيه بعض
الصدق. إن للأعياد العمومية والاحتفالات بهجة وجواً ينفث فى
الجمامير فكرة ويبث فيهم توقعاً، ويخلق فى نوى الشعور
المتيقظ مختلف العواطف. فكيف لا تتأثر المرأة المحجوبة، إذ
تمر فى مركبتها المسدولة الأستار بين معالم الزينة والألوية
وصفوف الجنود وقرع الطبول؟ كيف لا تهتم بالذات العلية،
التي تهتز البلاد لحركاتها، وهى القريبة إليها بمنصب أبيها،
المدينة لها بعض الشئ بعربة أسرتها، الملمة ببعض أحوالها
بالاختلاط بنسائها" (٣٥).

تبدى مى تعاطفها فى نقدها لشعر عائشة فى هذا المديح.
يظهر التعاطف، أولاً، فى هذه المجاملة حين تصف كلامها -

وصياغتها عموماً - مرة بالحلاوة وثانية باللفظ وثالثة بالإنعاش، وكلها أوصاف تعبر عن استحسان التي تجامل دون أن تغالى فى التقدير، ودون أن تصدر حكماً قاطعاً. ويظهر تعاطف مى، ثانياً، فى فكرة لافتة، ربما تدفع إلى مراجعة الأفكار العامة والمطلقة حول مديح ذوى السلطان، فهى تنفى أن تكون عائشة مجرد مقلدة لما اتبعه الشعراء من مديح ذوى السلطان لمجرد المجاملة أو الإرضاء. وترجع ذلك إلى سببين: أولهما رغبة الشاعرة فى التعبير عن مشاركتها بوصفها إنسانة فى احتفال شعبى أقرب إلى الطقس الجماعى الذى يتشارك فيه الناس الإحساس بالبهجة، وربما يضاعف الرغبة - لديها - كونها امرأة محجوبة يعد مثل هذا الاحتفال (المتخيل شعرياً) بالنسبة إليها متنفساً. أما السبب الثانى فمرتبط برؤية عائشة نفسها، ثم علاقتها الحميمة بدوائر البلاط النسائية. من هنا ترى مى شعر عائشة صادقاً فى كثير من الوجوه.

وتؤكد مى صدق عائشة الشعرى - فى مجال شعر المجاملة - من زاوية اتساقه مع رؤيتها وانتمائها، عندما تشير إلى الأبيات التى هجت فيها قادة الثورة العرابية. ذكرت مى الأبيات التى كتبتها عائشة بعد إخفاق الثورة العرابية، موجهة خطابها إلى الخديوى توفيق:

ولك السيادة ليس ينكر أمرها	إلا عديم العقل أو زنديق
قدحت بأكباد العدا نار الغضا	واشتد ما بين الضلوع حريق
كفروا بأنعم فيض جدواك التى	تربو على قطر النداء وتفوق
ظلموا نفوسهم بخدعة مكرهم	والمكر يصمى أهله ويعيق
فرقت شمل جموعهم فمكانهم	فى الابتعاد وفى الوبال سحيق

ثم عقت عليها بقولها:

"هذه مصارحة خطيرة، وهي الغمزة السياسية الوحيدة في كتابات التيمورية، إذا استثنينا مشايعتها للعرش في قصائد الثناء؛ مشايعة فيها تتلخص عاطفتها "الوطنية" وبها تحب جو "مصر السعيدة".... تريد لمصر الخير والصلاح والهناء، بواسطة الخديوى الذى ترى فيه أقدر عامل على ذلك، ليس لأنه مصلح أو خير بطبيعته، بل لأنه صاحب الأريكة. فكما أنه فوق رعاياه فى المكانة، فهو كذلك لهم فى الصلاح والعدل المثل الأعلى. والتيمورية فى هذه المحافظة السياسية متفقة وطبيعتها. وسنرى فى الباقي من آثارها أنها غير ثائرة" (٣٦).

هكذا بدت عائشة تيمور - فى نظر مى - مخلصاً لانتمائها الأصل إلى طبقتها، التى ارتبطت مصالحها بطبقة الحكام، ومن ثم فهى لم تجد غضاضة فى هجاء العرابيين وتجاهل الشعور القومى الذى كان قد بدأ يمسور فى قلوب المصريين. لقد فرض عليها هذا الولاء أن تكون محافظة سياسياً. وقد رأت مى أن هذه المحافظة هى السمة الغالبة على عائشة، وأن الوجه الآخر لمحافظتها السياسية هو محافظتها الأدبية.

إن مى التى آمنت بسطوة التقاليد الاجتماعية والأدبية - التى فرضها الرجال الأساتذة فرضاً تاريخياً على النساء - كانت تؤمن أيضاً بأنه فى إمكان النساء المبدعات (صاحبات العبقرية) كسر هذه التقاليد؛ بمعنى أن يحققن إنجازاً يجعلهن على قدم المساواة مع الرجال.

"بدهى أن المرأة فى بادئ الأمر تقلد الرجل تقليد التلميذ للمعلم، تقليد الصغير للكبير. بدهى أن تفعل ذلك فى مجموعها المستيقظ. ولكن تنقلت من كل تقليد واحتذاء صاحبات العبقرية منذ ظهور نزعتهم، مثيلات سافو، ومدام دى ستايل، ومدام دى نواى معاصرتنا التى فازت فى العام الماضى بجائزة الآداب من الأكاديمية الفرنسية، ومتليدا سيراوو التى يشبهها بول بورجيه ببلزاك الكبير فى رواياتها المشبعة بحياة الشعب وبوصف عاداته وانفعالاته وآلامه" (٣٧).

تؤمن مى إذن بالموهبة الفردية الفذة التى تجاوز كل تقليد؛ فالمرأة المبدعة العبقرية هى التى تضيف إلى الإنجاز الأدبى الذكورى ما يجعلها تحظى بالاعتراف والتقدير من الرجال الأساتذة. تطرح مى هذا المبدأ العام بناء على معرفتها بهذه النماذج النسائية - التى أشارت إليها فى النص السابق - المنتمية إلى حضارات أخرى قديمة وحديثة. وعلى الرغم من انتقاد مى لعائشة بأنها غير نائرة، فإنها لم تتعرض فى استدعائها للشاعرة سافو لأى تفصيل يخص شعرها. فلم تتعرض إلى الجانب الثورى فيه ولا للكيفية التى كسرت بها الحواجز وتمردت على المألوف بالنسبة إلى بنات جنسها فى ذلك العصر - الموغل فى القدم - واقتصر استدعاء مى للشاعرة سافو على تلك الإشارة العابرة التى تفيد أنها حققت إنجازاً يضاهى إنجاز الرجال، واستطاعت - بناء على ذلك - أن تحقق لنفسها مكانة لا تقل عن مكانة الرجل.

من هنا طرحت كتابة مى النقدية عن عائشة تيمور فى طياتها أسئلة مستترة، حاولت أن تجيب عنها؛ أهم هذه الأسئلة:

كيف يمكن لامرأة شاعرة - مثل عائشة - وعت حقها في التعبير عن ذاتها وعواطفها أن تخرق التقاليد الشعرية الثابتة في عصرها من جهة، وأن تمزق خدرها الاجتماعي الذي فرض عليها من جهة أخرى؟

ألجت مي على أن عائشة تيمور حوصرت في بيتها المغلقة - بيت أبيها ثم بيت زوجها، ثم اختلاطها بنساء دوائر البلاط المغلقة - فكانت تعوزها الحرية والتواصل مع من يماثلها في الأفكار ويشاركها هموم الشاعرة الإنسانية المبدعة، فكانت معاناة عائشة - في نظر مي - أنها تعرف وتفهم، حققت من المعرفة والفهم ما يجعلها تفوق نساء عصرها، لكنها قيدت اجتماعياً خلف الأسوار^(٣٨). وعلى الرغم من أن مي أوحى بقناعة أن إنجاز عائشة الشعري هو في ذاته خرق لما هو مألوف وما هو متوقع من المرأة في ذلك العصر، فإنها كانت معنية بالبحث عن سمات خاصة بشعر عائشة، يصّرح بها الشعر نفسه، وإن لم تصرّح الشاعرة.

ومع إقرار مي بأن عائشة لم تحقق الإنجاز الذي حقّقته شاعرات وكاتبات أخريات في بيئات وثقافات أخرى، لم تسلّم بما صرحت به عائشة حين قدمت أشعارها الغزلية بأنها من قبيل تمرين اللسان، وحاولت مي أن تفتش فيها عما يجاوز مجرد التمرين، واكتفت بالتلميح الذكي، مشيرة إلى بعض أبيات الشاعرة. كتبت مي عن عائشة:

"لقد قالت الكثير من شعرها الغزلي محاكاة وتقليداً، كما اعترفت بذلك في تصدير بعض أبياتها حيث تجد: "وقالت

متغزلة في غير إنسان والقصد تمرين اللسان". ولكن، أتكـون
الأبيات التالية في بساطتها لتمرين اللسان كذلك؟

أشكو الغرام، ويشتكى	جفن تعذب بالسهر
يا قلب، حسبك ما جرى	أحرقك جسمي بالشرر
لام الحبيب لك الضنى	لم ذا وأنت له مقرر
لكن تعذيب الهوى	ما نلشجى منه مفر ^(٣٩)

ثمة وعى امرأة (متعاطفة) بالقيـد الاجتماعي الذي يحول
بين المرأة التي لما تزل حبيسة والتعبير عن العواطف
صراحة؛ لقد وضعت مى يدها على غير المعلن بالنسبة إلى
الشاعرة التي تتوارى خلف إقرارها على نفسها بأنها مجرد
مقلدة، ربما لتبت أشجاناً خاصة بها. قرنت مى بين الحرية التي
حرمت منها المرأة وإمكان الإبداع، ورأت أن المعرفة والعلم
وحدهما لا يكفيان، وفي إيجاز شديد، عـبرت عن إدراكها
لاختلاف الأسلوب في بساطته – وربما في سذاجته – التي
تنأى به عن مجرد التقليد أو التدريب على ما جرى عليه
التقليد.

وسيبـدو الفرق واضحاً بين نظرة مى وتصـور عباس
محمود العقاد (وهو أحد مجايلها) لشعر عائشة تيمور ولقدرة
المرأة – عموماً – على الإبداع الشعري. رأى العقاد أن عائشة
تيمور قالت الشعر لتفردـها وعبقريتها، ذلك أن تعليم المرأة
وحده لا يخلق شاعرة، ويدل على ذلك بأن كثيراً من النساء
تعلمن، ولم يسفر تعليمهن عن وجود شاعرات^(٤٠)، ثم يرجع
صمت المرأة الشعري عبر القرون الطويلة إلى سمات طبيعية
ثابتة فيها، تخص الأنوثة وحدها:

"فالمراة قد تحسن القصص، وقد تحسن التمثيل، وقد تحسن الرقص الفنى... ولكنها لا تحسن الشعر، ولما يشتمل تاريخ الدنيا كله بعد على شاعرة عظيمة، لأنّ الأنوثة - من حيث هى أنوثة - ليست معبرة عن عواطفها ولا هى غالبة تستولى على الشخصية الأخرى التى تقابلها، بل هى أدنى إلى تسليم وجودها لمن يستولى عليه من زوج أو حبيب، ومتى فقدت الشخصية صدق التعبير وصدق الرغبة فى التوسع والامتداد واشتغال الكائنات كلها، فالذى يبقى لها من عظمة الشاعرية قليل. ولا ينفى قولنا هذا أن الأنثى قد تعبر عن الحزن، لأن الحزن لا يناقض استعداد الشخصية للتسليم والاستناد إلى غيرها، ولهذا كانت الشاعرة الكبرى التى نبغت فى العربية باكية راثية، وهى الخنساء، ولم يكن الشواعر المعروفات من الجوارى والعقائل فى الدولتين العباسية أو الأندلسية إلا مقلدات مرددات... وقد تعبر الأنثى عن الغزل وتبدع فيه كما أبدعت "سافو" أشعر الشواعر الغزلات، ولكنها بعد لم تكن معبرة عن طبيعة الأنثى كما يعلم القراء"^(١).

لقد كان العقاد معنياً "بالبيئة" بوصفها عنصراً مؤثراً فى الشعر، وأسس كتابه شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى على هذا التصور، وحاول أن يبين كيف يكون الشاعر ممثلاً لبيئته فى شعره، وبناء على هذا رأى عائشة معبرة عن بيئتها الخاصة (بيئة الخدر التركى المتمصر على حد تعبيره)، لكنه أغفل أثر مواضع هذه البيئة الخاصة، فضلاً عن تأثير الظرف الاجتماعى العام الذى كان يحيط بالمراة آنذاك - بل وفى عصر العقاد نفسه فضلاً عن العصور القديمة التى أشار

إليها - ويحول بينها وبين التعبير عن ذاتها أو عواطفها، باختصار أغفل العقاد كل الضغوط الاجتماعية التي وضعت على المرأة وعملت على إسكات صوتها، واكتفى بإطلاق صفات مطلقة للمرأة تجسد الأنوثة وتحدد ماهيتها - من وجهة نظره - هذه الصفات تتلخص في الضعف والعجز والاستسلام والاعتماد على الآخر (الرجل)، وهي صفات تفضي إلى السلبية المطلقة. من هنا سلم العقاد بما قدمت به عائشة تيمور شعرها الغزلي، ثم أصدر حكماً يقينياً بأن طبيعة المرأة الأنثوية (والمرأة عنده مطلقة في الشرق والغرب) لا تهيوها أساساً للشعر، وللشعر الغزلي على وجه الخصوص، وإن قالته فهي مقلدة، وإن أبدعت مثل الشاعرة الإغريقية سافو، فهي أيضاً لا تعبر عن طبيعتها (نفهم ضمناً أنه يقصد أنها كتبت على طريقة الرجل) باعتبارها تحب النساء.

كانت مي أقرب إلى تفهم سر احتذاء، "المرأة الشاعرة" التقاليد السابقة وسبب انتحائها إلى موضوعات دون أخرى، وفي الوقت نفسه كانت معنية بالبحث عن سمات خاصة بالشاعرة المحاصرة بالتقاليد الشعرية السابقة، من زاوية أنها امرأة. وبالإضافة إلى هذا لم تكن ممثلة بهذا اليقين الذي امتلأ به العقاد، ولم تتشأن أن تصدر برؤيتها لشعر عائشة على إمكان وجود رؤى أخرى، ولم تجعل أحكامها النقدية أحكاماً مطلقة، وقد وصفت رؤيتها النقدية في بداية دراستها بقولها: "هذه الصورة التي أرسم من التيمورية إنما هي نظرة فردية في طبيعتها ولا زعم لي أنها صورة مطلقة" (٤٢).

وضعت مى مبدأ خصوصية التعامل مع شعر عائشة /
 المرأة، حتى فى الموضوعات التقليدية التى تبدو فيها الشاعرة
 مقلدة، وأعطت اهتماماً للدلالات المستترة، ولم تقنع بالمعلن
 (الظاهر)، ثم حاولت أن تتلمس بعض السمات النسائية التى
 يتصف بها شعر عائشة، خصوصاً شعرها الذاتى، وهو ما
 يدخل تحت ما أسمته - مى - بالشعر العائلى. لكن مى لم
 تتعرض إلى هذه السمات النسائية بشكل تفصيلى منظم. وفى
 لفظة ذكية تقيم مى مقارنة جزئية بين رثاء عائشة تيمور لأبيها
 ورثاء ابن أخيها محمد تيمور لأمه، قالت عائشة فى رثاء أبيها:

يا حسرة ابنته إذا نظرت لها	بمئاته عين من البأساء
يا كنز آمالى وذخر مطالبى	وسعود إقبالى وعين شفائى
يا طب آلامى ومرهم فرحتى	وغذاء روحى بل ونهر غذائى
أبتاه قد جرعتنى كأس النوى	يا حر جرعتته على أحشائى

وقال محمد تيمور فى رثائه لأمه:

أماه قومى واسمعى	أماه مالك لا تجيبى
أرأيت دمع محاجرى	وسمعت يا أمى نحيبى
هل راع قلبك ما لقيت	من النوائب والكروب
إن الوجود صحيفة	ملأى بأسرار القلوب
خلفتنى للهم فيه	وللشدائد والخطوب
أماه إنى قد طرقت	حماك فى اليوم العصيب
أفنى الغرام تجلدى	وفقدت فى أهلى طبيبى
هذا جناه أبى على	وما جنيت على حبيب

تقول مى معقبة ومقارنة:

والفرق بين التيمورية وابن أخيها في هذا الانتحاب أن الشاعر الفتى همه الشكوى وطلب الشفقة، إذ ليس من يسمع له ويواسيه غير الأم في قبرها. أما عائشة فتعود إلى انتباه لطيف في حسرتها، وهو دليل رقة نسائية حلوة، تعنى برضى والدها ميتاً وحيّاً. وفيه كذلك دليل على الأثر الذى تركه الوالد الصالح الحكيم فى حياتها:

يا ليت شعرى حينما حل القضا هل كنت عنى راضياً أم نائى؟^(٤٣)
تحيلنا مى إلى سمة معنوية تراها سمة نسائية فى رثاء عائشة لأبيها، وهى ما أسمته بـ "الركة النسائية"؛ تقدمها بوصفها سمة إيجابية لامرأة معنية برضا أبيها عنها قبيل وفاته (سؤال طرحه المرأة التقليدية دائماً على نفسها إبان وفاة الأب أو الزوج، حيث إن رضا أيهما من رضا الله!) وتضع مى هذه الرقة النسائية فى مقابل انتحاب محمد تيمور - الذى يبدو لها غير رقيق - فهو يستهض أمه من مرقدها، لتسمع شكواه وتخفف عنه بلواه.

والحق أن "الركة النسائية" التى تشير إليها مى ليست سوى انكسار نسائى يكشف عن العلاقة السلطوية بين الأب والابنة، التى يمتد تأثيرها حتى بعد موته، فتصبح الابنة مؤرقة بهاجس رضاه عنها. والأبيات التى ذكرتها مى لعائشة تيمور تجسد شكلاً نمطياً من أشكال "العديد" النسائى، التى تعتمد على صيغ النداء المتولية، ولا تكشف عن علاقة حميمة بين الأب والابنة بقدر ما تكشف عن علاقة تقابلية تراتبية، علاقة الضعيفة بالقوى، والضعيلة بالكبير. فى حين تجسد أبيات محمد تيمور ضجيج طفل مدلل، يريد أن يسقط عن كاهله كل أعبائه، وأن تلبى كل احتياجاته، فيكثر الشاعر من استخدام الأسلوب

الإنشائي الطلبى وينوع فيه بين تكرار متوال لأفعال الأمر وصيغ الاستفهام أيضاً، لكن أبيات محمد تيمور تشف - فى النهاية - عن علاقة حميمية بين الابن وأمه. ويبقى لى أنها لفتت الانتباه إلى هذه المفارقة بين علاقة الابن بالأم وعلاقة الابنة بالأب.

ومن المهم أن أوضح هنا أن هذه هى الإشارة الوحيدة فى نقد مى لشعر عائشة، التى تعرض فيها للمقارنة القائمة على المفارقة بين تلك العلاقات، ومن البدهى أن تناولى هذا مرهون بما يحتويه النص وما يتضمنه من مفاهيم وليس بما كان متحققاً فى واقع علاقة محمد تيمور بأمه أو عائشة بأبيها.

وهناك "سمة نسائية" معنوية أخرى حددتها مى لتمييز شعر عائشة تيمور عن شعر غيرها من الرجال الذين حذت حذوهم، هذه السمة هى سمة الخجل، قالت مى:

"بيد أن الطبيعة النسائية تظهر عند عائشة بعض الظهور فى الخجل الذى يشعر المرأة أحياناً بأنها صغيرة ضئيلة أمام من تحب، كما يشعرها بأن هذا الرجل الذى اختارته هو الذى يملأ الدنيا حياة ويفيض عليها الرونق والنور:

أنا المسربل بالأعذار من كلفى إذا التقينا، وأنت الرائق الوسم

وتظهر طبيعة المرأة ظهوراً أتم فى هذا الخجل الصريح:

وهذه كلمات قادها شغف إليك، لولاه لم تبرز من القلم

جاءت ومن خجل تمشى على مهل تخاف عند لقاءها زلة القدم^(١)

قد يكون التعبير عن الخجل أو الإحساس بالضآلة أمام

الرجل (المحبوب) سمة من سمات شعر عائشة فى سياق مخاطبتها له، وإن كانت مى لم تشر إلى مدى تكرار ذلك فى

شعر عائشة؛ ولكن هذا لا يعنى أن تكون هذه السمة من ثوابت ما تسميه بـ "الطبيعة النسائية"، وكأن مى تؤكد التقابل التراتبى بين الرجل والمرأة - الذى سبق أن استنكرته - حتى تثبت خصائص نسائية فى الصياغة الشعرية. ولعل مى لم تلتفت إلى استعمال عائشة لصيغة المذكر فى قولها "أنا المسربل"، مما يؤكد استيعاب عائشة فى صيغ الذكورة ومفاهيمها حول الأنوثة.

لقد اجتهدت مى من أجل تحديد خصائص نسائية تميز شعر عائشة عن شعر أساتذتها الرجال، فوقفت عند خصائص نسبتها للأنوثة مثل الرقة والخجل والإحساس بالضالة، وهى التى يروج لها الرجال دائماً على أنها سمات جوهرية فى المرأة، أو المرأة المثالية المفضلة لديهم. التقت مى إذن - دون أن تدري - مع النظرة السائدة التى تسعى إلى تكريس سمات مثل الضعف وعدم الجرأة والسلبية على أنها تشكل جوهر الأنثى الذى لا يتغير. ووقع مى فى هذا التناقض سمة تغلب على كتاباتها؛ فبقدر ما تحمل كتابتها عن كتابة المرأة طموحاً كبيراً، فإن ممارستها النقدية التطبيقية تكشف عن اضطراب مفاهيمها وثباتها عند ما هو سائد، مما يتعارض مع إيمانها السابق بتأثير المواضع والظروف الاجتماعية وهيمنة الرجل على المرأة - بصفة عامة وحركتها تجاه الكتابة الأدبية على نحو خاص - كما يزكى - أيضاً - المفاهيم الذكورية التى كنات تسعى إلى مناهضتها.

وكما قدمت مى فهماً تاريخياً لشعر عائشة تيمور، فإنها أثبتت ريادتها للكتابة النثرية النسائية، حيث اختتمت - مى -

دراستها بفصل طويل عن إنتاج عائشة النثرى الذى يقع فى مؤلفين أحدهما قصصى هو: نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال، نشر فى عام ١٨٨٧، والآخر بعنوان: مرآة التأمل فى الأمور، وهى رسالة ترى مى أنها نشرت بعد تولية الخديوى عباس حلمى^(٤٥) أى بعد سنة ١٨٩٢ وقبل وفاتها عام ١٩٠٢، فضلاً عن بعض المقالات التى أدرجتها زينب فواز فى كتابها الدر المنثور^(٤٦).

أثبتت مى حق الريادة فى الكتابة النثرية لعائشة، ومع أنها أخذت عليها خضوعها للغة المقامات القائمة على السجع،^(٤٧) فقد نوهت بإسهامها فى ريادة الفن القصصى فى أدبنا الحديث، حيث وجدت فى نتائج الأحوال بارقة الفن القصصى الذى كان - على حد قولها - لما يزل "جنيناً" فى لغتنا العربية، "ولم يبلغ قط عند العرب طور النضج والقوة"^(٤٨).

وحددت مى عيوب السرد القصصى فى نتائج الأحوال، ممثلة فى انتمائه لطريقة السرد القديمة - فى كليله ودمنة وألف ليلة وليلة - مثل تداخل القص بوجود أكثر من "قصة صغيرة" داخل القصة الإطار وتشابك الأحداث على نحو يربك من يقرأها. ولم تجعل مى - بطريقتها الموضوعية - الريادة المطلقة لعائشة فى اختيار الشكل القصصى، وخصتها بالنسبة إلى الأدب النسائى:

"فحكاية عائشة بعيوبها ورواسبها تجربة أولى فى النزعة المتجددة، لا سيما فيما يختص بالأدب النسائى. إذ لا علم لى بامرأة عربية اللغة وضعت قصة تامة قبل عائشة، فسهى بتجربتها هذه من رواد المنهج الجديد"^(٤٩).

غير أن مى ألحت على وصف نتائج الأحوال بالسذاجة، وعبرت عن ذلك فى مواضع متفرقة من تحليلها للنص، وكثيراً ما كانت تلجأ إلى السخرية الصريحة:

"فإذا تطلعت إلى خلاصة نتائج الأحوال، فهب أنك تصغى إلى
فى ليلة صاقعة ممطرة، وأنت فى ثوب الطفل الغرير، ففى هذه
الحال تتذوق حكايتى بما فيها مما وعيته من أقاصيص الماضى
السانج..."

هذه ككل قصة قديمة تحترم نفسها، فيها ملك وابن ملك ووزير
ونديم، وعريس وعروس، وغير ذلك كثير.

لست بوصفة لك مشهد اجتماع العاشقين السعيدين بعد طول
الفراق؛ حسبى أن أتمنى لك هذه الساعة مع من تهوى...^(٥٠)
ظهرت السذاجة - كما رأت مى - فى اختيار عائشة
للشخصيات والحبكة وبنائها للأحداث وتسلسلها، وطريقة
السرد ووصف المشاهد ونهاية الرواية (السعيدة) التى ينتصر
فيها الخير على الشر.

واهتمت مى بشكل واضح بإثبات الريادة النسائية لعائشة
فى الكتابة الإصلاحية، حول المطالبة بتحرير المرأة ومساواتها
بالرجل، وذلك فى إحدى مقالاتها المنشورة فى عام ١٨٨٨،
وجعلت لها فضل الأسبقية على قاسم أمين^(٥١). هل كانت مى
تريد أن تبين أن وعى التيمورية بضرورة تحرير المرأة
ومساواتها بالرجل - أياً كان حجم هذا الوعى - يتوازى مع
مبادرتها بالكتابة النثرية والشعرية بصفة عامة والكتابة النثرية
القصصية ذات النزعة التجديدية - حتى بالنسبة إلى الرجل -

بصفة خاصة، على الرغم من السذاجة الغالبة على إنتاجها الأدبي؟

من اللافت أنها في تناولها لنثر عائشة القصصى استدعت معظم الأشكال التراثية ووصلته بهذا التراث، ولم تشغل بالبحث عن إنتاج قصصى رجولى - فى زمن عائشة - يماثله من قريب أو بعيد. وفى الوقت نفسه لم تقطع نهائياً بأولية عائشة فى ذلك. وقد شهدت هذه الفترة بعض المحاولات القصصية المؤلفة والمقتبسة مثل مغامرات تليماك للطهطاوى، والأمانى والمنة فى حكاية قبول وورد جنة لمحمد عثمان جلال، فضلاً عن بعض الروايات الاجتماعية لسليم البستاني^(٥٢)، لم تشغل مى بمقارنة نص عائشة القصصى وإنتاج الرجال، كما اختلفت محاولتها فى تحديد سمات نسائية لنثر عائشة بشكل عام.

غير أن مى أثارت موضوع المساواة بين الرجل والمرأة بوصفه موضوعاً اجتماعياً أساسياً تطرقت إليه عائشة، وهنا ستثار العلاقة التراتبية بين الرجل والمرأة، وسنجد أن صوت مى سيعلو فى تعقيبها على عائشة:

"والمساواة؟ هل هى معنى عارض فى كلام عائشة برغم أهميته بالنسبة للوقت الذى ورد فيه. أما اليوم فقد شاعت هذه الكلمة وذاع معناها لدى من يفهمه ولدى من يزعم أنه يفهمه. ولكن أكثرية الرجال، حتى المتعلم الراقى منهم، تكهروهم هذه الكلمة، وتثير سخطهم وتهكمهم، وهم لا يقرون ما يقرون إلا بشروط من الحصر والتقييد....

قيود واستدراكات وحدود من كل جهة فى حياة المرأة. وعلى هذه المخلوقة الضعيفة أن تدعن لها جميعاً، وأن ترى فيها

الفضل والبر والكمال، وأن تأتي بما لا يخجل أن يهمله
الرجل.. وللرجل كل الحرية فى الحلال والحرام، فى الممنوع
وفى الجائز. أيمكن أن يسكت على هذا الجور قلب يحس
وينبض.... إلخ" (٢٣) .

انتقدت مى - بشدة - موقف بعض الرجال المعادين
لمطلب المساواة بين الرجل والمرأة، كما انتقدت بعضهم الآخر
الذى يقبلها بشروطه التى تفرض قيوداً على المرأة. وتقرن بين
وضعى المرأة والرجل المتقابلين المتراتبين (فالمرأة ضعيفة
مستعبدة مقيدة، والرجل قوى حر طليق). وتعلن مى رفضها
لهذه العلاقة الضدية غير العادلة، وإن كانت قد أكدت هذا
التقابل - دون أن تدرى - كما تبين فى تحديد السمت
النسائية فى شعر عائشة.

لكن هذا لا ينفى أن كتابة مى النقدية حول شعر عائشة
اشتملت على محاولة لزلزلة التراتب بين الرجل والمرأة من
أجل تحقيق المساواة بينهما، على نحو يحقق للذات الإنسانية
كمالها، وحتى تحقق هذه المساواة فى مجال الأدب، بحيث
يصبح ما تنتجه المرأة من أدب له تميزه الخاص، ليسهم -
بدوره - فى توسيع نطاق التقاليد الأدبية التى سنها الرجال
وحدهم. كان هذا هو الطموح الذى سعت إليه مى، عندما
حاولت أن ترسم للمرأة الكاتبة أولى خطواتها من أجل تحقيق
إبداع خاص بها.

وكان مى قد حاولت الإجابة عن تساؤل ضمنى طرحته
كتابتها. هذا السؤال هو: كيف يمكن للمرأة الكاتبة أن تنتج أدباً
خاصاً بها؟

وقبل أن تكتب مؤلفها عن عائشة كانت قد عثرت عن
طموح مبكر فيما يشبه البيان، الذي حررته نيابة عن بنات
جيلها اللاتي شرعن في مغامرة الكتابة وكسر الصورة النمطية
الثابتة عن المرأة، كتبت مى:

"نحن الفتيات أسيرات الأزياء، وعبدات التبرج، ولعب
الأمواء، أنكتب نحن فتيات اليوم؟ نعم، صرنا نكتب ليس
بمعنى تسويد الصحائف فحسب، بل بمعنى الانتباه للشعور
قبل التعبير. لقد خبرنا الاختلاء بذواتنا فأقبلنا على تفهم
معانى الحياة نتفرس فى المشاهد بأبصار جديدة، ونصغى إلى
الأصوات بمسامع منتبهة، ونشوق إلى الحرية والاستقلال بقلوب
طروبة، ونعبر عن النزعات بأقلام يشفع الإخلاص فى تردها.
إنّ الأمر لكذلك. وجرأتنا هذه لم تبد من اللاتي سبقتنا،
واقدامنا لم يألنه الرجل من سوانا، والجمهور يرقبنا بنظرة
خاصة إلى تصفح نفس المرأة فى ما تصف به ذاتها، وليس فى
ما يرويه عنها الكاتبون" (٤٩).

هذه وثيقة لحلم مى فى كتابة نسائية تتحول فيها المرأة إلى
"ذات فاعلة"، بعد أن كانت "موضوعاً". تعتمد هذه الكتابة على
وعى المرأة الكاتبة بذاتها وأحاسيسها وقدرتها على تأمل هذه
الذات، وإقبالها على فهم الحياة بشكل عيني ملموس، مرهفة كل
حواسها مستهدفة حريتها واستقلاليتها، مقدمة بجرأة لا يعوقها
التعثر. والكتابة بهذا المعنى نوع من "السفور" دعت إليه مى
لدعم "الأدب النسائي" دفعاً للحكم التعسفى الذى ألصق به سمة
"الضعف النسائي" (٥٠).

واستمر الحلم لدى مي فحاولت بعد كتابتها هذه "السانحة الأولى" ومن خلال قراءاتها لإنتاج النساء - الرائدات قبلها والمعاصرات لها - أن ترسم بعض الخطى التي تعين المرأة الكاتبة على الاهتداء إلى كتابة لا تكون فيها أسيرة للتقاليد التي أسسها الرجال، وحاولت الامتداد بالفكرة التي طرحتها في بيانها السابق، وهي "اختبار الذات والوعي بها". دعت مي المرأة الكاتبة - في كتابها عائشة تيمور - إلى أن تعتمد على خبرتها الذاتية فيما تكتبه، فقالت على لسان الـ "نحن" النسائية: "إنما نحن من الذات الإنسانية الواحدة الجهة الماثلة إزاء جهة الرجل، فنختبر إذن بفطرتنا ما لا يستطيع الرجل أن يعرفه، كما أن اختبارات حضرتة تظل أبدا مغلقة علينا" (٥٦).

توصي مي المرأة الكاتبة بأن تتناول التجارب الإنسانية الخاصة بعالم المرأة (التجارب الأنثوية)، وربما تقصد أيضا أن تستخدم المرأة "حساسيتها" الخاصة إزاء ما تتناوله شعريا، وإذا كانت عبارة مي تشي بنوع من الانفصام بين عالمي الرجل والمرأة، فإنني أتصور أنها تود أن تؤكد التنوع الذي يمكن أن تحققه الكتابة النسائية حين تصدر عن وعي خاص بها، ويصبح الأدب صادرا عن صوتين (هما صوت الرجل وصوت المرأة) يمثلان الذات الإنسانية بدلا من أن يصدر عن صوت واحد مهيمن هو صوت الرجل. خصوصا أنها ترى أن الرجل والمرأة وجهان لعملة واحدة هي الذات الإنسانية.

آمنت مي بإمكان وجود كتابة نسائية خاصة مغايرة لكتابة الرجال، وتعتمد هذه الكتابة - في رأيها - على ما تسميه بـ "الطبيعة النسائية". وعلى الرغم من أنها لم تحدد ماهية هذه

الطبيعة النسائية، سوى فى تلك السمات التى سبقت الإشارة إليها، فهى ترى أن وصول المرأة إلى التعبير الخاص بها يبدأ بالتدرىج؛ فلا بد - بداية - أن تعتمد على عواطفها (الخاصة بها) وانطباعاتها، ثم تواصل تدريب نفسها على ذلك، وبهذا يمكن أن تتحرر من أسر تقليد الرجل. تقول مى:

"إن عواطف المرأة وتأثيراتها بها شىء بشرى مشروع، وبالمران تتعلم الاستسلام لطبيعتها النسائية، والركون إليها فى الاهتمام إليها، بعد أن لجمت خوالجها قروناً طويلاً. والصيحة التى ترسلها الآن ستفتح فى إدراك البشر وفى آدابهم أفقاً جديداً. أثبتتُ وهذا فى إيمان وهدوء، دون تحيز ولا تعنت" (٥٧).

توضح مى هنا حدود التجارب التى تعتمد فيها الكاتبة على الطبيعة النسائية؛ إذ هى أوسع من أن تحصر فى موضوعات أو تجارب لصيقة بالمرأة (أنثوية)، فللمرأة أن تكتب فى أى موضوع شأعت بشرط ألا تقلد الرجل. عليها أن تستعين بانطباعاتها الخاصة وموقفها الخاص مما تعرض إلى التعبير عنه. وبالطريقة نفسها التى آمنت بها مى بأن الذات الإنسانية تتطوى على كيانين هما الرجل والمرأة، رأت أن كتابة المرأة حين تكون غير قائمة على تقليد الرجل، فإنها سوف تفتح أفقاً جديداً مجاوزاً للأدب الذكورى السائد وتكسبه تنوعاً.

وتفاءلت مى بمستقبل الكتابة النسائية، وعولت كثيراً على هذا المستقبل وفق الوعى الذى قدمته، مؤكدة أكثر من مرة ريادة عائشة تيمور "الصعبة":

"وإذا قدر للمرأة المصرية أن تلج باب الشعر والأدب، وتمعن فى المسير فى ما وراءه من فسيح المسافات، كان مرجع الفضل إلى

التي تيمورية التي نشرت أول علم في الجادة غير المطروقة،
وبكرت في إرسال الزفرة الأولى أيام كانت تكتم الزفرات. وكان
إرسال الصوت في عالم الأدب يحسب للمرأة عاراً وجريمة^(٥٨).

- واعتقدت مي أن فعل التراكم هو الذي سيؤدي بالمرأة
الكاتبة إلى تحقيق ما تصبو إليه من أدب مستقل له خصوصيته؛
ذلك أن استمرار المرأة في ممارسة الكتابة سوف يساعد بدوره
على تطويرها. قالت مي مستبشرة بهذا المستقبل:

"ويوم ينمو الأدب النسائي في هذه البلاد، فيجىء حافلاً بحياة
فنية غنية، ستظل أناشيد عائشة - هذه الأناشيد الساذجة -
لذيذة محبوبة كترنيمة المهد القديمة التي هممت لنا بها
أمهات أمهاتنا، شجية مطلوبة"^(٥٩).

تؤكد مي حضور "الأدب النسائي" كما تؤكد "مستقبله"،
وعلى الرغم من إيمانها بسذاجة شعر عائشة، وقد وصفته غير
مرة بهذه السذاجة وشبهته بشدو القصب،^(٦٠) فهي لم تعد إلى
إسقاطه من الذاكرة، وتفهمته على أنه جزء من ماضٍ خاص
بكتابة المرأة، أو أنه يمثل بداية تاريخ الكتابة الحديثة في حياة
المرأة المصرية الكاتبة. وكان مي - وقد فعلت هذا عن قصد -
استحضرت عائشة تيمور في دراستها هذه بوصفها أول كاتبة
وأول شاعرة يذكر فضلها بأنها شقت للمرأة الطريق الصعب
باختيارها الأصعب، وفتحت المجال أيضاً لتأسيس أول محاولة
في النقد النسائي.

ومع أن مي ألحت على أهمية وجود أدب نسائي، له
خصوصيته التي تؤكد صوت المرأة، لم تكن رؤيتها منغلقة،
ولم تكن دعواها انفصالية، فلم تعد إلى عزل أدب المرأة أو

إقصائه لينزوى فى ركن "الحريم". من هنا استُخدمت منهج المقارنة، لتقارن بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، وفتحت مجال المقارنة لتمتد، وتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، فقارنت بين شعر عائشة - مع سذاجته - بشعر "تينسون" الشاعر الإنجليزى، بحثاً عما هو مشترك إنسانياً بين رجل وامرأة حول موضوع واحد هو رثاء كل منهما لابنته، لتبين كيف يمكن أن تتماس العواطف الإنسانية بين الرجل والمرأة فى ثقافات مختلفة فى موقف إنسانى بعينه، مع الاحتفاظ بحق الاختلاف. وبهذا قدمت مى - أيضاً - درساً مفيداً ومبكراً فى الأدب المقارن^(٦١).

ومن الواضح أن مى كان لها وعيها الخاص فى كيفية الاستفادة من الثقافة الغربية والنقد الأدبى - على وجه الخصوص - ذلك أنها صاحبة مبدأ أساسى طبقته على نفسها فى مقاربتها النقدية لشعر عائشة تيمور، قالت مى: "علينا أن نأخذ [عن الغرب] بمثل المهارة التى أخذ بها عنا"^(٦٢). لم تشر مى إلى مصادر النقدية التى رجعت إليها، لكن كتابتها النقدية تشير إلى أنها اتخذت من مدام دى ستايل (١٧٦٦ - ١٨١٧) مثالا تستفيد منه، لا لتحاكيه أو تقلده؛ عبرت عن إعجابها بها فى أكثر من موضع فى كتابها عن عائشة، وأشارت إليها بوصفها امرأة منجزة إنجازاً يضارع ما حققه الرجال. ربما مى قد أفادت من مدام ستايل فى اهتمامها بالعلاقة بين الأدب والنظم الاجتماعية والسياسية من زاوية تأثير هذه النظم على الأدب. كما أفادت من اهتمامها الخاص بمقارنة الآداب بعضها ببعض.

ويبدو أن مي قد أفادت - أيضاً - من سانت بوف (١٨٠٤ - ١٨٦٩)، الذى أسس نقده على معرفة حياة المؤلف وتفسير إنتاجه بناء على هذا الشرط، بحيث يضع الناقد نفسه مكان المؤلف حتى يفهمه جيداً فينفذ إلى ذاته من خلال إنتاجه، وفي تصوري أن مي وضعت مبدأ "العطف النقدي" بناء على هذ التصور.

إن مي التى وعت ماضيها ولم تجعل منه سلطة تقيدها - رغم اعتدادها به، ودعوتها إلى الإفادة منه^(٦٣) - وصلت نفسها بالحاضر وتطلعت إلى المستقبل، ونفذت إلى تحديث لمفهوم الأدب لم يسبقها إليه أحد - فى حدود علمى حتى الآن - عندما أطلقت صيحتها النسائية الساعية إلى تأكيد حق المرأة فى التعبير من خلال "الأدب النسائي"، مؤكدة وجودها وكينونتها الإنسانية التى أسقطت من الوعي دهرأ طويلاً.

لعل التصورات النقدية الأساسية التى يحتويها كتاب مي عن عائشة تيمور تشكل فى مجموعها محاولة رائدة فى النقد النسائي، الذى يعنى - فى الأساس - بإبداع المرأة، ويسعى إلى تأسيس خطاب نقدي مغاير للخطاب النقدي السائد (خطاب الرجل)؛ بل مناهض للتحيز الذكوري ومشتمل - أيضاً - على محاولة الوصول إلى سمات نسائية خاصة بكتابة المرأة، مع تقدير مسألة مهمة بالنسبة إلى هذه الخصوصية للكتابة النسائية، وهى أنها كانت تصدر عن كيان مهمل ومهمل، تعرض للترويض من أجل الانصياع للقيم والمواضعات التى تفرض عليه منذ الميلاد.

لكن يظل السؤال عن مدى نجاح مي في تأسيس هذا الخطاب النقدي (الانشققي) مطروحاً. وهو طموح كانت تسعى إلى تحقيقه ويشف عنه كتابها بوضوح.

ليس هناك شك في أن مي زيادة نجحت في أن تنتزع حق المرأة الناقدة بدراستها إنجاز عائشة تيمور الأدبي. لكن خطاب مي النقدي لم يقلت من كثير من المفاهيم الذكورية، حيث بدأ بوضوح - من خلال تحديدها للسمات النسائية الخاصة في شعر عائشة ، أو في بعض جوانب صياغتها لما ينبغي أن تكون عليه كتابة المرأة - أنها كانت تحوم في أفق التصور الذكوري وما تعلمته على أيدي الرجال وتشربته، فسكها لتعبير "طبيعة نسائية" وإقرارها بوجود هذه الطبيعة كان يحمل معنى حصر التمايز بين الجنسين (الرجل والمرأة) في التمايز البيولوجي، الذي كان يستتبعه بالضرورة مجموعة من السمات الثابتة اللصيقة بالمرأة / الأنثى، طالما كرّس لها الرجال، مثل الرقة والخجل والضعف على أنها سمات مستحبة في المرأة. وهذه هي السمات التي حددتها مي للكتابة النسائية مجسدة في عائشة تيمور، وكانت قد فعلت شيئاً مشابهاً لذلك في بحثها عن السمات النسائية الخاصة في كتابة ملك حفني ناصف. كما أن إلحاح مي على مبدأ العطف النقدي - وإن كان بقصد تحقيق الموضوعية في رأيها - جاء مكرساً للتصور الذكوري حول إصاق سمة العاطفية بالمرأة في مقابل التعقل بالنسبة إلى الرجل.

ووقوع بعض مقولات مي النقدية في مزلق المفاهيم الذكورية يرتد إلى رؤيتها لقضية المساواة بين الرجل والمرأة

- بصفة عامة - على الرغم من سعيها إلى زلزلة التراتب بين الرجل والمرأة؛ إذ كانت دعوتها مشروطة بتراجع يقتضى أن تخضع المرأة لوصاية الرجل وقيادته، لتسترضيه مرة أو لتقنعه مرة أخرى بوجهة نظرها. ترددت مى وتأرجحت بين المناداة بتأكيد الذات النسائية واستقلالها عن الرجل وبين خضوعها للرجل وتسليمها بقيادته لها وانصياعها لتوجيهاته، وهذا التأرجح له ما يسوغه فى تلك الفترة الزمنية المبكرة التى كانت تتحرك فيها المرأة فى ظل الحماية الأبوية بالأساس، والتى رفعت فيها دعوة المساواة والارتقاء بالمرأة من أجل الرجل.

لكن سيحسب لمى - على أى حال - أنها بدأت أولى الخطوات الصحيحة فى إنجاز نقدها ذى المنظور النسائى بقراءة إنتاج المرأة ذاته - وقد فعلت ذلك فى حدود ما أنجزته المرأة إبداعيا فى وقتها - وفحصه ومحاولة الوقوف على خصوصيته، كما أنها أعطت مشروعية للكتابة النسائية من حيث وجودها الفعلى وأهمية هذا الوجود فى الكشف عن وجهة نظر أخرى وإمكان تحقيق هذا الوجود على نحو أفضل فى المستقبل.

الهوامش:

١- عباس محمود العقاد، رجال عرفتهم (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٩٢)، ص ١٦٢.

٢- خصص طاهر الطناحي - على سبيل المثال - عددا من المقالات نشرت تباعا في مجلة الهلال، يناير وأبريل وسبتمبر ١٩٦٢، وكانت تحمل عناوين مثيرة: "غرام لطفى السيد: خطابات لطفى السيد إلى الكاتبة مى"، "أديان فى غرام مى"، "غرام مى وجبران"، كما شغل بعلاقة الرجال بمى فى كتابه: أطياف من حياة مى، بدءا من علاقته الشخصية بها. وعلى الرغم من أنه حاول أن يقدمها فى صورة إنسانية جميلة، فإن ما يتبقى فى ذهن القارئ هو كونها امرأة جميلة وقع فى غرامها الرجال، وربما تكون موضع اتهام من قبل من يود أن يسيء الفهم. طاهر الطناحي، أطياف من حياة مى (القاهرة: دار الهلال، مارس ١٩٧٤).

٣- فيما يخص كتابتها عن أدباء عصرها ومفهوم الأدب والفنون وإنتاجها القصصى، يمكن الرجوع على التوالى إلى: مى زيادة، نصوص خارج المجموعة، إعداد أنطوان القوال (بيروت: دار أمواج، ١٩٩٣)، ص ص ٨٦-٩٢؛ مى زيادة، الصحائف (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٤٤)، ص ١١٦ وما بعدها؛ مى زيادة، كلمات وإشارات، مجموعة محاضرات وخطب ومقالات لم تنشر (١٩٢٢-١٩٤٠) (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٣)، ج ٢، ص ص ١٩١-١١١، ص ص ١٥٧-١٦٦، ص ص ١١٦-١٢٣، ص ص ١٣٢-١٣٧.

٤- كتبت على سبيل المثال عن بيرانديللو الكاتب المسرحى الإيطالى، كما كتبت عن الإسبانى أونامونو، وعن الفرنسى ليون دوديه

وغيرهم: مى زيادة، نصوص خارج المجموعة، مرجع سابق، ص ٤٤ وما بعدها، ص ٧٦ وما بعدها، ص ١٠٨ وما بعدها.

٥- ترجمت مى ابتسامات ودموع عن الألمانية، الحب فى العذاب عن الإنجليزية، رجوع الموجهة عن الفرنسية. انتقد ميخائيل نعيمة ترجمة مى للرواية الألمانية بعد أن أصدرت طبعتها الثانية ملتزمة فيها بالأصل، واعتبرت وداد سكاكينى نقد ميخائيل نعيمة نقدا قاسيا. راجع: ميخائيل نعيمة، الغربال (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ١٥٤ وما بعدها؛ وداد سكاكينى: مى زيادة فى حياتها وآثارها (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص ص ٢١ - ٢١٦.

٦- أشارت هدى شعراوى إلى ذلك فى حديث لها مع محمد عبد الغنى حسن فى المقتطف، كما نوهت بذلك إيمى خير (إحدى معاصرات مى): "أحاديث تكريم لمى بعد وفاتها"، المقتطف (القاهرة، مجلد ١٠٠، عدد يناير ١٩٤٢)، ص ٢١، ص ٣٦. نشر محمد عبد الغنى حسن هذه الأحاديث فى كتاب بعنوان: "مى أدبية الشرق والعروبة" (القاهرة: عالم الكتب، د.ت)؛ وداد سكاكينى، مى فى حياتها وآثارها، مرجع سابق، ص ٩٣.

٧- ذكرى فقيدة الأدب النابغة مى، مجموعة الخطب والقصائد التى ألقىت فى حفلة تأبينها ومراثى الألباء والشعراء وأقوال الصحف المحلية (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٤٢)، ص ٩١، ص ٩٧.

٨- احتاطت كثير من الدراسات التى تؤرخ للأدب أو النقد العربى الحديث بتذييل عناوينها بـ "فى مصر"، حتى تقتصر الدراسة على المصريين، غير أن شبه الجملة "فى مصر" تفيد ظرفية مكانية تتسع لتشمل كل ما تم إنجازه فى هذا المكان المحدد بغض النظر عن هوية أصحاب هذا الإنجاز، وينطبق هذا على فترة

النهضة العربية على وجه حيث الخصوص احتضنت البيئة المصرية كثيرا من غير المصريين الذين أسهموا في صنع هذه النهضة. لم يذكر شوقي ضيف في تاريخه للأدب العربي المعاصر في مصر، وكذا فعل عمر الدسوقي في كتابه، في الأدب الحديث، وأحمد هيكل في تطور الأدب الحديث في مصر؛ ومن الملاحظ أن أنيس المقدسي أشار في كتابه: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث إلى مي إشارة مقتضبة، ذكر فيها أنها كانت من ألمع المترجمات والخطيبات، ثم قدم تعريفا بها وبمؤلفاتها في كتابه: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة (بيروت، دار العلم للملايين، ط ١٩٨٤)، ص ص ٤٦٨ - ٤٨٤.

٩- على سبيل المثال: عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر (القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٠)؛ محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث في مصر، أصوله واتجاهات رواده (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)؛ إسحق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين (القاهرة: معهد الدراسات العربية، ١٩٦٧)؛ وداد سكاكيني، مي في حياتها وآثارها، سبق ذكره، ص ص ٩٢ - ٩٦.

١٠- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٢٤)، خصص المازني مقالا بعنوان "الواجب" للحديث عن كتابي مي "الصحائف"، "ظلمات وأشعة"، لكنه لم يتعرض لنقد الكتابين، واكتفى بالإشارة إليهما في بداية مقاله، ثم تحدث عن موضوع آخر هو "فلسفة الواجب" - على حد تعبير محمد مندور - وقبل أن يختتم المقال بسطور قليلة عاد ليشير إلى كتابي مي إشارة فيها مجاملة فائرة ومتكلفة. وقد عبر المازني

عن ندمه على ذلك بعد وفاة مى فى حديثه مع محمد عبد الغنى حسن فى المقتطف، مجلد ١٠٠، ص ٦١. غير أن "ندمه" يشتمل على التعميم وإساءة الفهم والتحيز الذكورى الواضح، وقد عرض محمد مندور فى كتابه النقد والنقاد المعاصرون لموقف المازنى فى مقال "الواجب" من مى وأرجعه لكرهيته ونفوره من صالونها. ومن اللافت أن محمد مندور لم يشغل بمتابعة كتابات مى - فى حدود ما أعرف - بشكل ما. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت)، ص ١٧٩ - ١٨٠. حول متابعة بعض معاصريها لدراساتها عن "باحثة البادية"، يمكن الرجوع - على سبيل المثال - إلى جبر ضومط، المقتطف، مجلد ٥٧، ص ٥٠.

١١- عباس محمود العقاد، مطالعات فى الكتب والحياة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧)، ص ص ٢١١ - ٢١٢. قال العقاد عن مى: فلا عصبية ولا خصومة، ولا إلحاح فى رأى من الآراء، بل هنالك غصن الزيتون مرفوع للجميع، وراية السلام مرفرفة فى كل مكان، والمخالف له التحية والحظوة مثل ما للموافق، أو هى ابتسامة واحدة يظفر بها المخطئ، والمصيب، لأن للمخطئ، حقاً فى أن يخطئ، كما أن للمصيب الحق فى أن يصيب.

١٢- للباحثة دراسة قيد النشر، بعنوان كتابة النساء على كتابة النساء: مى زيادة وباحثة البادية، تعرض لنقد مى زيادة لأثار باحثة البادية (ملك حفى ناصف). قدمت هذه الدراسة فى مؤتمر عقده جماعة "ملتقى المرأة والذاكرة" فى القاهرة (١٧-١٨ أكتوبر ١٩٩٨) بمناسبة ذكرى وفاة ملك حفى ناصف.

١٣- طبع كتاب عائشة تيمور لمى زيادة مع مقدمات - لعدد من الكتابات والكتابات - لديوان حلية الطراز لعائشة تيمور بإشراف

لجنة نشر المؤلفات التيمورية، (القاهرة، مطبعة دار الكتاب العربى، ١٩٥٢)، ثم أعيد نشر الكتاب مرة أخرى: (القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٦). ثم نشرته مرتين فى بيروت مؤسسة نوفل. وسوف أعتمد على الطبعة الثانية الصادرة ١٩٨٣.

١٤- مى زيادة، عائشة تيمور، شاعرة الطليعة (بيروت، مؤسسة نوفل، ط ٢ ١٩٨٣)، ص ١٣٣.

١٥- مى زيادة، كلمات وإشارات (القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٢)، ص ٢٦٠ وما بعدها.

١٦- أشارت مى فى السانحة الأولى من كتاب سوانح فتاة إلى مغالاة المفكرين فى فصل المرأة عن النسوع الإنسانى الذى كادوا يحصرونه فى الرجل؛ سوانح فتاة (القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٢)، ص ٣.

١٧- أشير هنا إلى أول مجلة نسائية أسستها امرأة، هى مجلة الفتاة لصاحبيتها هند نوفل، صدر العدد الأول منها فى ٢٠ نوفمبر ١٨٩٢، وقد أخذت على عاتقها منذ العدد الأول الدفاع عن حقوق النساء والتعبير عن أفكارهن، والبحث فى آدابهن والمطالبة بمساواتهن مع الرجال، فضلا عن حفزهن إلى الكتابة. وقد توالى ظهور الصحف النسائية بعد ذلك، وكان من أبرزها صحيفة فتاة الشرق لصحابيتها ليبيبة هاشم التى صدرت ١٩٠٦.

١٨- عائشة تيمور، ص ١٢٨.

١٩- نفسه، ص ١٣٠.

٢٠- نفسه، ص ١٦٢.

٢١- سوانح فتاة، ص ص ٢-٣.

٢٢- عائشة تيمور، ص ص ٩٨-٩٩ ولها رؤية أخرى للشعر بعد حوالى عشر سنوات، كلمات وإشارات، ج ٢، ص ١٥٩، ص ٩٩.

- ٢٣- نفسه، ص ص ٧٤-٧٧.
- ٢٤- نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.
- ٢٥- نفسه، ص ١٦.
- ٢٦- نفسه، ص ٨٠.
- ٢٧- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ص ٦٣-٦٤.
- ٢٨- طاهر الطناحي، أطراف من حياة مي، ص ص ٨١-٨٢، كلمات وإشارات، ج ٢، ص ١٠٥.
- ٢٩- عائشة تيمور، ص ص ٩٩-١٠٠.
- ٣٠- نفسه، ص ١٢٦.
- ٣١- نفسه، ص ١٠٠.
- ٣٢- نفسه، ص ١٠٠. وتستوقفني ترجمة مي لمصطلح Romantique بـ "روائي"، هل تقصد أن شعر عائشة الذاتية الذي انفلت من التقليد كان ذا سمة غنائية؟
- ٣٣- نفسه، ص ١٢٨.
- ٣٤- نفسه، ص ٧٢.
- ٣٥- نفسه، ص ص ١٣-١٤.
- ٣٦- نفسه، ص ص ١٠٧.
- ٣٧- نفسه، ص ص ١٣٣-١٣٤.
- ٣٨- نفسه، ص ص ٧٠-٧١.
- ٣٩- نفسه، ص ص ١٢٤.
- ٤٠- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، ١٩٦٥)، ص ١٥٠.
- ٤١- نفسه، ص ص ١٥١-١٥٢.
- ٤٢- عائشة تيمور، ص ١٧.

- ٤٣- المرجع السابق، ص ص ١١٨-١١٩.
- ٤٤- نفسه، ص ١٢٨.
- ٤٥- نفسه، ص ١٦٢.
- ٤٦- نفسه، ص ١٦٥.
- ٤٧- نفسه، ص ١٦٢.
- ٤٨- نفسه، ص ١٥٨.
- ٤٩- نفسه، ص ١٥٩.
- ٥٠- نفسه، ص ١٥٢، ص ١٥٧.
- ٥١- نفسه، ص ١٦٥.
- ٥٢- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث (١٨٧٠-١٩١٤) (بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٦).
- ٥٣- عائشة تيمور، ص ص ١٧٠-١٧١.
- ٥٤- سوانح فتاة، ص ١، نشرت هذه السانحة قبل ١٩١٢.
- ٥٥- سوانح فتاة، ص ص ٢-٣.
- ٥٦- عائشة تيمور، ص ١٣٤.
- ٥٧- المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ٥٨- المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ٥٩- لمرجع السابق، ص ١٣٤.
- ٦٠- نفسه ص ١١٩، ص ١٣٤، مي زيادة "لم تمت عائشة" المقتطف (القاهرة، مجلد ٦٨ يناير ١٩٢٦)، ص ٣٩: نصوص خارج المجموعة، مرجع سابق، ص ١٠٧.
- ٦١- عائشة تيمور، ص ١١٣ وما بعدها، أيضا ص ١٤٥ وما بعدها.
- ٦٢- كلمات وإشارات، ج ٢، ص ١٦٤.
- ٦٣- المرجع السابق، ص ص ١٦٤ - ١٦٥.

بحثاً عن بلاغة نسائية فى كتابة النساء على كتابة النساء "مى زيادة وباحثة البادية"

منذ أن روجت الصحافة النسائية فى أواخر القرن التاسع وأوائل القرن العشرين لمبدأ أن تكتب المرأة بنفسها عن نفسها^(١) بهدف تأسيس وعى نسائى مستقل، ارتبطت الكتابة لدى المرأة العربية بخطاب تحررها من وضعها المتدنى الذى كان يفرض عليها التبعية المطلقة للرجال والحرمان من التعليم والعزلة التامة عن دوائر الثقافة والمعرفة، وبالتالي عجزها عن مناقشة قضاياها بنفسها.

وفى الوقت الذى كان يمثل فيه دخول المرأة عالم الكتابة مظهراً من مظاهر تحديث المجتمع العربى، فإنه كان يعد – أيضاً – نقضاً للثقافة العربية القديمة المعادية للمرأة بوجه عام والمحرضة على منعها من الكتابة^(٢) بوجه خاص، وليس من

* مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، ١٩٩٩.

نافلة القول الإلحاح على أن وعى المرأة العربية بوضعيتها المتدنية وحقوقها المسلوبة قد بدأ قبل دعوة قاسم أمين إلى تحريرها في كتابه: تحرير المرأة ١٨٩٩، المرأة الجديدة ١٩٠٠، ذلك أن عائشة تيمور ١٨٤٠ - ١٩٠٢ بدأت تمارس الكتابة نثراً وشعراً في وقت مبكر جداً (١٨٨٧) ^(٣)، وكان وراء نزوعها إلى الكتابة طموح مستتر لامتلاك شيء من خطاب القوة، يدعمه سعيها الواضح إلى هجر الأدوار التقليدية التي فرضها المجتمع الذكوري على المرأة. لقد رفضت عائشة تيمور التربية التقليدية للبنات، التي كانت تقتضي غرسها في أعمال المنزل وإعدادها لزوج المستقبل، وخاضت معركة أمها من أجل تحقيق حلمها في أن تتعلم وتكتب في وقت عز فيه ذلك بالنسبة إلى قريناتها. ومن ثم كانت دعوة عائشة في مقالاتها المبكرة إلى ضرورة تعليم المرأة ومساواتها بالرجال ^(٤).

وحين كانت عائشة تيمور تحقق إنجازها، شغلت زينب فواز (١٨٦٠ - ١٩١٤) بإعداد كتابها "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور" الذي أسست فيه لذاكرة نسائية، إذ استعادت فيه تراجم نسائية منذ العصور السحيقة حتى عصر عائشة تيمور، وكأنها كانت تسعى لدعم الخطاب النسائي الذي بدأ يشق طريقه ويحتل حيزاً خاصاً به في عالم الكتابة.

ثم جاءت ملك حفنى ناصف (باحثة البادية، ١٨٨٦ - ١٩١٨) رائدة من الرائدات اللاتي مارسن الكتابة - المقال أساساً - من أجل النهوض بالمرأة ودفعها لأن تكون مشاركة للرجل في بناء مجتمع عصري جديد. فليس من قبيل المصادفة

أن تكرر ملك حفنى ناصف مقالاتها ذات الطابع الاجتماعى لمناقشة أوضاع المرأة وعلاقتها الشائكة بالرجال فى ذلك العصر، تلك المقالات التى كانت تنشر فى "الجريدة" ثم نشرت فى حياة ملك (١٩١٠) فى كتاب "النسائيات"، وقدم لها أحمد لطفى السيد، الذى كان يرأس تحرير الجريدة. وليس مصادفة أيضاً أن يحمل كتاب ملك عنوان "النسائيات"، فهذا العنوان ينطوى على أكثر من دلالة، لعل أهمها أنه يعكس ذلك المناخ العام الذى كان مستجيباً لمشاركة المرأة فى تناول قضاياها الخاصة التى تتعلق بالزواج والأسرة والتعليم والعمل.

كرست ملك كتابتها للنظر فى أحوال المرأة المصرية وانتقاد وضعها والمناداة بحقوقها فى التعليم والعمل، وإن لم يقتصر ما تركته من آثار على هذه المقالات، حيث كانت محاضراتها وخطبها فضلاً عن رسائلها إلى "مى زيادة" تعرض لقضية المرأة.

وكانت دعوة المرأة للكتابة فى ذلك الوقت دعوة مفتوحة استجابت لها النساء الكاتبات، وكان إنجازهن يصب فى ثلاثة روافد أساسية، أولها المحاضرات والمقالات والرسائل التى كانت تعرض بشكل مباشر لقضايا تتعلق بوضع المرأة وتحزرها. وثانيها الكتابة الإبداعية ولا سيما القصصية والروائية. ولم تكن هذه الكتابة الإبداعية النسائية تستهدف التسلية أو الإثارة، وإنما كانت أيضاً تخدم الخطاب النسائى التحررى بالأساس^(٥). أما الرافد الثالث، الذى يعد أكثر دعماً لخطب التحرر - فى تصورى - فهو ما يمكن أن أسميه بكتابة المرأة على كتابة المرأة أو "كتابة النساء على كتابة النساء"،

ومن أهم رائداته مي زيادة (١٨٨٦ - ١٩٤١) المعاصرة لملك حفنى ناصف.

وكتابة مي زيادة على كتابة النساء شملت الرائدات قبل ملك حفنى ناصف وبعدها، مثل عائشة تيمور (١٨٤٠ - ١٩٠٢)، ووردة اليازجى (١٨٣٨ - ١٩٢٤). وظل تقليد كتابة المرأة على كتابة المرأة تقليداً مستمراً على الرغم من الانقطاع الزمنى الطويل، حيث كتبت وداد سكاكىنى دراسة مستقلة عن مي زيادة، كما كتبت دراسة تتناول عدداً من النساء العربيات المبرزات فى المجال الإبداعى والفكرى والاجتماعى والسياسى^(٦). ومن اللافت أن باحثة معاصرة هي عائشة عبد الرحمن قد التفتت إلى أهمية أن تخصص دراسة للمرأة الشاعرة فأنجزت كتابها "الشاعرة العربية المعاصرة" وطرحت أسئلة مهمة يبدو أنها كانت مثارة فى بداية ستينيات هذا القرن العشرين حول الإبداع النسائى وخصوصيته. وإن بدا لى أن وداد سكاكىنى قد سبقت عائشة عبد الرحمن فى طريقها لهذه التساؤلات فى نهاية الأربعينيات كما يظهر بوضوح فى كتابها **إنصاف المرأة**^(٧). وعلى أية حال فإن مجال "كتابة النساء على كتابة النساء" لما يزل فى حاجة إلى متابعة وتنقيب.

وعناية النساء منذ ذلك الوقت المبكر بكتابة النساء وبإنجازهن بصفة عامة أمر له أهميته ودلالته، لأنه لا يشير فقط إلى وعى هؤلاء الرائدات بالحساسية الخاصة بالمرأة فى قراءتها لإنتاج المرأة، وإنما لأن هناك همّاً مشتركاً يجمع هؤلاء النسوة، وهو النهوض بالمرأة وإيراز إنجازها أولاً بأول، حفزاً لتحقيق هذه النهضة النسائية وتأكيد حضورها.

ومن المثير - أيضاً - أن بعض رجال هذه الفترة كان لهم دورهم في دفع النساء للقيام بهذا الدور، بدءاً من أحمد لطفي السيد الذي نشر مقالات ملك، ثم قدم لها حين أصدرت في كتاب، ونهاية بكتابة مي زيادة النقدية عن "باحثة البادية" التي كانت بدعوة من يعقوب صروف، حيث نشرت في فصول متابعة في مجلة المقتطف، ثم طبعت - بعد ذلك - في كتاب أصدرته مطبعة المقتطف في ١٩٢٠ وقد قدم لها يعقوب صروف بمقدمة طويلة وقيمة. في هذا الإطار جاءت دراسة مي زيادة لكتابة ملك حفني ناصف مؤسسة لرؤية نسائية لكتابة النساء.

في هذا الكتاب (باحثة البادية، بحث انتقادي) خصصت المؤلفة فصلاً من فصوله - جعلت عنوانه المرأة - لتحديد بعض سمات الأنوثة كما رأتها في ملك، ويعد هذا الفصل ثلثي فصول دراستها بعد الفصل الأول التمهيدي الذي وضحت فيه كيف عرفت "ملك"، وتلا هذا الفصل ستة فصول استوعبت زوايا شخصية ملك وتوجهاتها ونشاطاتها المتعددة: المسألة، المصرية، الكاتبة، الناقدة المصلحة.. ثم ختمت "مي" دراستها بفصل أكدت فيه تمايز الذات النسائية من خلال مقارنة أقامتها بين ملك - بوصفها امرأة، وقاسم أمين بوصفه رجلاً. وقد ألحقت بالدراسة مجموعة من الرسائل المتبادلة بينها وبين ملك، كانت موضع عناية المؤلفة في هذا الكتاب، فضلاً عن بعض كلمات "مي" التي ألقتها في تأبين صاحبيتها.

ما طرحته "مي" في كتابها عن ملك يقوم على وعي بالاختلاف في وجهة النظر بين المرأة والرجل، يبدو هذا في

إلحاحها على أهمية أن تتناول المرأة مشاكلها بنفسها لخصوصية وعيها بذلك دون الرجال. وقد كشفت "مى" عن هذا التصور فى رسالة من رسائلها إلى ملك قبل أن تتعرف بها. كتبت مى:

"علاتنا مستعصية لا يشفيها إلا طبيب يعرفها، والمرأة بعلة جنسها أدري، فهي تستطيع معالجته" ^(٨).

ومن ناحية أخرى، نزعنا "ملك" إلى تحقيق مطلب أساسى هو الاستقلال "بإرادة نسائية"، تختار وتقرر ما يرضى قناعتها، عبرت ملك عن ذلك فى ردها على إحدى رسائل مى:

"إذا أمرنا الرجل أن نحتجب احتجبنا، وإذا صاح الآن يطلب سفورنا أسفرونا، وإذا أراد تعليمنا تعلمنا، فهل هو حسن النية فى كل ما يطلب منا... ليدعنا الرجل نمحص آراءه، ونختار أرشدها، ولا يستبد فى تحريرنا كما استبد فى استعبادنا، إننا سئما استبداده" ^(٩).

من هنا كان نزوع ملك ودعوتها إلى استقلال المرأة يدعم وعى "مى" التى عبرت عن فضل ملك "الكاتبة" عليها مرتين، قارئة وكاتبة. أما فضل ملك الكاتبة على "مى" قارئة، فلخصته "مى" فى أن صاحبيتها قد أطلعتها على مشكلات النساء وقضاياهن التى كانت تجهلها حين قرأت كتابها "النسائيات" لأول مرة فى عام ١٩١٤. كما وضحت "مى" فضل ملك "الكاتبة" عليها "كاتبة" فى أنها حفزتها - بعد وفاتها - على تأليف أول كتاب لها باللغة العربية، وأول كتاب تكتبه امرأة عن امرأة، وخصوصاً أن الرجال لم يشغلوا بالكتابة عن النساء ^(١٠).

وعلى هذا تناولت "مى" خطاب ملك بوصفه خطاباً نسائياً يناقش مشاكل النساء وقضاياهن، وهو فى الوقت نفسه مستقل عن الخطاب السائد (الذكورى)، لأنه مؤسس على وعى بالذات الأنثوية المطموسة وغير المعبرة عن نفسها. من هنا كان سعى "مى" إلى تحديد خصائص هذا الخطاب عبر مدخل كان يفرض نفسه، وهو مدخل أنثوى / نسائى، حيث طرحت الأنوثة / النسائية فى مقابل الذكورة / الرجالية.

وبعبارة أخرى، استهدفت "مى" فى دراستها تأكيد استقلال الذات النسائية بوصفها وجها للذات الإنسانية التى لا تقتصر على الرجل وحده، من هنا كان تأكيدها خصوصية وعى المرأة فى تبنّيها لمشاكلها وقضاياها، واهتمامها الخاص بتقصى سمات الاختلاف، اختلاف كتابة ملك / المرأة عن كتابة الرجل. وتبدو عنايتها بهذا الاختلاف من مقدمة كتابها، حين تشير إلى أن "المزاج النسائى" أو "الجنس النسائى" كان عنصراً من عناصر تكون "طبيعة" باحثة البادية السريعة الانفعال ونوع إدراكها. لقد شغلت "مى" بمحاولة الإمساك بما يحدد الهوية الأنثوية والسمات الأسلوبية التى تتحقق فى كتابة ملك. كما لفتت "مى" الانتباه إلى أن معاناة المرأة لها دورها فى تشكيل وعيها، وأن عين المرأة ذات حساسية خاصة فى التقاط ما يهم بنات جنسها ويمس كيانهما الإنسانى^(١١). من هنا نبهت إلى قلم المرأة ذى الحساسية المتميزة.

والسؤال الأساسى الذى يطرح نفسه هنا هو: كيف رأت "مى" الاختلاف بين كتابة المرأة وكتابة الرجل؟ وهذا السؤال يثير أسئلة أخرى من مثل: كيف استطاعت أن تحدد سمات

للأنوثة في الكتابة؟ وهل تمكنت من الوقوف على بلاغة خاصة
بكتابة النساء؟

حين رأت "مى" أن الكتابة من أكثر الفنون دقة وعسراً،
فإنها كانت تهدف إلى تقييم كتابة ملك حفنى ناصف بوصفها
إنجازاً إبداعياً في حد ذاته، على الرغم من أنها كتابة اجتماعية
(إصلاحية). أسهبت "مى" في كتابتها عن سحر الكلمة وتأثير
الألفاظ وقدرتها على الوصف والتصوير وبعث حياة متنوعة
متقدة بـ "ثورة الشعور" و"هيجان الغضب" وأنين الشكوى
ورنين النجاح والظفر، وكذلك قدرة الألفاظ على الانتقال من
الفرح إلى الحزن والتحنان. عندما أشارت إلى هذه الإمكانيات
التي تحققها الكتابة الأدبية فإنها كانت تقصد مزايا الكتابة عند
كاتبة بعينها هي ملك حفنى ناصف. وتقدير "مى" لكتابة صاحبة
"النسائيات" أنها تستنفد كل الطاقات الممكنة للكتابة من أجل
إحداث التأثير الذي تراه سبيلاً للإقناع بضرورة ما تدعو إليه
من إصلاح اجتماعي لحال المرأة وقتها. ومن هنا فبلاغة
الكتابة - لدى مى - فيما تثيره من أحاسيس وانفعالات وما
تحدثه من تأثير.

والأساس في إكبارها لكتابة ملك أنها مشحونة بالانفعالات،
لأنها تصدر عن القلب (أو الوجدان أو الشعور)، وهي لا تجدد
غضاضة في أن تكون كتابة ملك الإصلاحية كتابة أدبية مؤثرة
مصدرها "العواطف المسحوقة" على حد تعبيرها.

"ماذا عسى ينفع الحديث، إن لم يكن مصدره القلب؟ وما
قيمة الإصلاح، إن لم يكن ناشئاً عن إدراك تكون ليس في
العقل وحده، بل في العواطف المسحوقة" (١١).

من هذه الزاوية رأت "مى" كتابة ملك كتابة أنثوية / نسائية، وقد جعلت الإحساس بالمعاناة جسراً للوعى النسائي لديها، كما أكدت "مى" هذه السمة الأنثوية فى كتابة ملك بحكم عام تصدره فى قولها: "ترسم المرأة فى كل كلمة تخطها الكاتبة، وما هى إلا امرأة فى البدء وامرأة بالتالى وامرأة دائماً" (١٣) .

ولكن كيف بدت كتابة ملك كتابة امرأة فى نظر مى؟. مما لا شك فيه أن نظرة مى لكتابة ملك كان يحكمها - ويوجهها - وعيها بالمواصفات التى تراضى عليها المجتمع (الذكورى) وتقضى بإقصاء المرأة وتهميشها وحرمانها من حق تقرير مصيرها بنفسها، وبالتالى من حق التعبير عن ذاتها، كما كان يدفعها - أيضاً - حماس امرأة لديها رغبة واضحة فى البحث عن إمكانات تميز الكتابة النسائية، وهو أمر شغلت به بعد ذلك فى تناولها لشعر عائشة تيمور. من هنا سيكون السؤال عن معنى الأنوثة فى كتابها عن "باحثة البادية" هل كانت تقصد المعنى الثقافى المؤسس على وضعية المرأة الاجتماعية الدونية وهامشيتها التى جعلتها فاقدة القدرات والكفاءات... إلخ؟ أم أن هذه الأنوثة ترد فقط إلى التمايز البيولوجى بين المرأة والرجل، والذى يستتبعه مجموعة من الصفات الطبيعية الملازمة لها واللصيقة بها بوصفها أنثى؟ باختصار، هل كانت تعنى بالأنوثة بما هى منظومة من السمات المحددة ثقافياً (١٤) ، والتى يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر أم أنها مجرد مسألة بيولوجية؟.

تقوم أنثوية / نسوية كتابة ملك - فى رأى مى - على
العاطفة والانفعال - وهو ما مهدت له سابقاً - لأنها تصدر عن
معاشتها التجربة وإحساسها العميق بمشاكل المرأة ومآسيها
دون أن تستند على رؤية تنظيرية ما، وبعبارة أخرى، تذهب
"مى" إلى أن كتابة "ملك" تتسم بالخطابية والانفعالية لأنها تعتمد
على معاينة الواقع والانفعال به فقط، لأنها - فى رأيها - كتابة
لم تدون أفكارها إلا تحت التأثير وفى ساعة الانفعال، ومن هنا
تلح "مى" دائماً على السمة الانفعالية والعاطفية، بمعنى أن كتابة
ملك ليست وليدة فكرة أو ناتجة عن الملاحظة والتقيب على
حد قولها.

ومن أهم مقالات ملك التى عرضت لها "مى" فى كتابها،
مقال عن "تعدد الزوجات". ولا تخفى أهمية إثارة ملك لهذا
الموضوع واهتمامها به بالنسبة إلى الكتابة وإلى الحركة
النسائية فى ذلك الوقت، الذى كانت تشق فيه طريقها نحو إعادة
النظر فى أمور تخص الزواج والأسرة من وجهة نظر نسائية
- فلم تكن المرأة حتى وقت ملك قد مارست الكتابة بشكل متسع
لا فى هذا الموضوع ولا فى غيره. ومن اللافت أن "مى"
عبّرت عن حزنها وعجزها لعدم استيعابها تماماً لمعنى وجود
"الضرة" أو تعدد الزوجات - لأنها مسيحية - وأنه على الرغم
من تفهمها وتعاطفها - بقلبها النسائي^(١٥) - مع هذه المشكلة،
فإنها تظل بالنسبة إليها أمراً خيالياً. ومع هذا فقد تحمست مى
بشكل ملحوظ فى دفاعها عن الطريقة التى كتبت بها ملك
رأيها، حين اعترض على صياغتها أحد قارئها من الرجال
مستهجناً المبالغة البيانية التى اعتمدت عليها ملك، وسأورد

النص الذى كتبته ملك وعلقت عليه مى، ثم أعقبه بنص مى نفسها. كتبت "ملك" فى مقالها عن تعدد الزوجات:

"إنه لاسم فظيع (تعدد الزوجات أو الضرائر)، تكاد أناملى تقف بالقلم عن كتابته، فهو عدو النساء الألد وشيطانهن الفرد. كم من برىء ذهب ضحيته، وسجين كان أصل بليته، وإخوة لولاه لما تنافروا ولا تناثروا ففرقهم... إنه لاسم فظيع ممسئ، وحشية وأنانية. كم أخرج رجلاً وعلمه الكذب فأفسد عليه خلقه، وكم بذر مالا كان يعده البعض رزقه، وكم أحفظ قلب والد على ولد وكم علم الوشاية والحسد. فإذا ما لهوت أيها الرجل بعرسك الجديد، فتذكر وراءك بائسة تصعد الزفرات يتساقط من مآقيها أمثال لؤلؤ عرسك، ولكنه صهرته نار الحزن، فظهر سائلاً، واخش الله فى صغار يبكون لبكائها، علمتهم الحزن فاستعاروا يواقيت عرسك أعيناً. أنت تفرع سمك الطبول والمزامير، وهم لا يسمعون إلا دق الحزن فى طبول آذانهم، وكانوا من قبل ذلك جذلين" (١٦).

كتبت "مى" معقبة على هذا النص:

"قد ينظم الشاعر هذه الزفرات أبياتاً عامرة، وقد يطلعك العالم الاجتماعى من سلسلة علله ومعلوماته، مثبتاً لك شر تعدد الزوجات. ولكن قلما تجد فى قصيدة ذاك وأبحاث هذا تأثيراً يهز نفسك، كما تفعل هذه السطور القلائل. ليس ما قرأته هنا بمنحدر من الفكر أو بناتج عن الملاحظة والتنقيب. بل هو اضطراب قلب جالت فيه المראה مكونة آفات ما لبث القلم أن وقعهن على وفق ضربات القلب الخافق. إن هذه الفقرة لا يكتبها إلا قلم امرأة" (١٧).

لم تحدد "مى" - فى هذا التعقيب - سمات أسلوبية معينة للكتابة عند ملك، ومع هذا فهى تثير فكرة مهمة مفادها، أن مستوى الوعي (ونوعه) هو الذى يحدد بلاغة الكتابة، وعليه فكتابة المعاناة التى لا تعتمد على رؤية نظرية أو تصور محدد متماسك تدور فى إطار الصياغة الإنشائية الهادفة إلى إحداث تأثير (هذه النفس) فى نفس المتلقى، إلا أن "مى" قصرت هذا التصور على كتابة المرأة فقط، فقرنت العاطفة والانفعال "بالمزاج النسائي" و "الجنس النسائي" و "الطبيعة النسائية"، وتعاملت مع الكتابة النسائية بوصفها صدى مباشراً لانفعال أو إحساس أنثوى مرير، وكانت مى قد قدمت لنص ملك السابق بقولها: "وإذا طرقت موضوعاً - تهتز له طبيعتها النسائية من أقصاها إلى أقصاها - سمعت منها هذه اللهجة الخلابة"، ثم ختمت تعقيبها على النص نفسه بقولها: "إن هذه الفقرة لا يكتبها إلا قلم امرأة".

وطرح "مى" لتعبير "الطبيعة النسائية" يشير إلى معنى للأنوثة سيكون هو المهيمن لديها، حيث يحيل استخدامها لهذا التعبير إلى الفارق البيولوجى الذى يميز المرأة عن الرجل، وما يترتب عليه من سمات وصفات طبيعية (غريزية) ثابتة ملازمة للمرأة، مثل قوة الانفعال أو قوة الشعور. ومن هنا يصبح قلم المرأة الذى تشير إليه مرهوناً بهذه الطبيعة النسائية وموجَّهاً بها.

غير أن السؤال عن اتخاذ ملك حفى ناصف هذه الطريقة البيانية المؤثرة فى الكتابة يظل مطروحاً. هل طبيعة المرأة وراء هذه الطريقة الإنشائية الخلابة كما تقول مى؟ أم هو

الوعى الناتج عن المعاناة فقط دون الفكر أو التصوير النظرى المحدد الذى يدعمه، كما أشارت فى سياق حديثها عن معاناة ملك واستيعابها لوضعية المرأة وتهميش الرجل لها؟ والحقيقة أن وعى "مى" ذاتها كان يتردد بين تصورين للأنوثة، الأول يكاد ينحصر فى المعنى البيولوجى "الطبيعى" والآخر يرتد إلى التمايز الاجتماعى والثقافى والنفسى، الذى تفرضه التنشئة الاجتماعية والثقافية للمرأة، وإن كان هذا التردد يتم فى معظم الأحيان لصالح المعنى الأول، كما سيتضح فيما بعد.

ويبدو لى أن انتحاء ملك حفى ناصف هذه الطريقة فى الكتابة يمثل نوعاً من التحايل، وهو تحايل الكاتبة التى تستشعر ضعفها وعجزها إزاء الخطاب السائد والأقوى. ويتجلى هذا فى اعتمادها على بلاغة الصياغة، وفى استخدام صيغ التوكيد والتكثير فى مفتتح مقالها، فضلاً عن التصوير البيانى القائم على تمثيل دموع الزوجة الأولى وعيون أولادها بلؤلؤ العروس (الزوجة الثانية) ويواقيتها، وتحتفى ملك فى هذه الصياغة البيانية، لتقنع قارئها - وهو الرجل، فى الأساس - مستعطفة مسترحمة. وقد دفعها إلى ذلك - فى تصورى - افتقادها إلى طرح بديل لحل مشكلة تعدد الزوجات، لقد بذلت محاولتها فى الإقناع على أرضية عدم الرفض القاطع (الجزرى) لتعدد الزوجات، حيث تسلم ملك بحق الرجل فى تعدد الزوجات إذا كانت هناك أسباب مقنعة، ذلك على الرغم من وعيها بأضرار هذا التعدد وقناعتها بضرورة محاربته. من هنا لجأت ملك إلى الصياغة البليغة التى استشعرت فيها "مى" "الأنين" أو "الأنات" التى تتحول إلى "زئير".

وقد أبرزت "مى" حفاوة ملك - فى كتابتها - بالتصوير البلاغى، وخاصة التمثيل الممتد وضرب المثل فى بعض مقالاتها^(١٨)، كما فى رسائلها أيضاً. ويبدو اعتماد ملك على التمثيل البلاغى الممتد والمنطوى على تفاصيل كثيرة ومتعددة مرتبطاً بالمهمة الإصلاحية الوعظية، التى تتطلب الإقناع، والتى كرّست ملك مقالاتها من أجلها، وصفتها "مى" مشيدة على أرضية "الشجن الشعرى" من ناحية و "الحزن الأنثوى" من ناحية أخرى. رأت مى أن كثيراً من مقالات ملك مكتوب بكيفية خطابية، وأن "خطبها وقعت بين الحديث المألوف والخطابة الصرفة"^(١٩)، وعبرت عن هذا فى سياق تقديمها لنص ترثى فيه ملك حالها بوصفها امرأة مصلحة محبطة. كتبت "مى":

"ولا أعرف فى كل ما كتبت نبذة أبدع من هذه التى تبدو فيها مقدرة مزدوجة كتابية وخطابية يختلط بها شيء من الشجن الشعرى وكآبة المرأة العزيرة العواطف الدامية الشعور: "يصبونه (الماء) فينصب، ويريقونه فيختفى فى الأرض ويضعونه فى كل آنية معوجة وملونة فيأخذ كل شيء، ويصطبغ بكل ما يراد به من الألوان. تنخره الطبيعة زارية هازئة، فتارة ترفعه إلى السحاب، وطوراً تقذف به إلى الأرض، وآونة تعاكسه بصقيعها، فيتحول برداً، وآونة تحمى عليه براكينها، فيخرج ملتهباً.... ثم أليس هو رمز الطاعة والامتثال يضعون فيه سكرأ فيحلو، ويذيبون به الحنظل فيمر، ومع ذلك، لا يقيمون له وزناً، ولا يعترفون له بجميل، إنه مثلى يا مى يذهب ضياعاً"^(٢٠).

ربما تبدو "مى" ابنة مخرصة للتصور الرومانسى للشعر من حيث هو تعبير عن الآلام، حيث تؤمن بأن الألم مصدر أسامى للإبداع، لأنه "مغذى الذكاء"، ومهذب الشعور ومنبه الإدراك إلى معان جمة وأساليب فكرية^(٢١)، لكنها - فى الوقت نفسه - ترى أن المعاناة تكسب صاحبها وعياً وتمنحه المقدرة على قوة الكتابة وبلاغتها^(٢٢). غير أنها تلفت النظر إلى نوع خاص من الحزن هو الأنثوى (كآبة المرأة الغزيرة العواطف...) بوصفه مصدراً أصيلاً لوعى ملك / المرأة: "لقد فعل الحزن هنا ما يفعله فى كل نفس صالحة، فكان اليد المنبهة الخصب الجانبية الخيرات..."^(٢٣). كان حزن ملك - فى رأى مى - حافظاً قوياً إلى مناداتها بضرورة إصلاح حال المرأة فى مجتمع تسوده مواضع استغلالها واستلابها وتهميشها وإحباطها، وبدأت خصوصية حزن المرأة - هنا - وليدة الظرف الاجتماعى الذى تتعرض له المرأة دون الرجل، وعلى هذا لا تخرج هذه الكآبة الأنثوية عن كونها صفة مكتسبة طالت امرأة ذات تركيب خاص مثل ملك.

كما تلفت مى الأنظار إلى وسيلة بلاغية أخرى اعتمدت عليها ملك فى كتابتها الإصلاحية، وهى التهكم الذى لا مرارة فيه واللجوء إلى النكتة. وقد نسبت مى طريقة ملك التهكمية إلى الظرف المصرى^(٢٤)، وغالباً ما يكون الرجل هو مدار تهكم ملك من ذلك - على سبيل المثال - ما ذكرته فى مقالها عن تعدد الزوجات.

"فما أقدر زوج الضرتين على التفنن! ولو أنصفوا لعينوا زوج
كل اثنتين سياسياً أو ناظراً للمستعمرات! (ولكن الذى يؤسف
له أنا ليس لنا مستعمرات)" (٢٥).

والطريقة التهكمية التى انتقدت بها ملك الرجل تبدو وطيدة
الصلة بالحديث اليومى المعتاد (المألوف)، ولهذا نسبتها مى إلى
ما أسمته بالظرف المصرى، إلا أن استخدام ملك لهذه الطريقة
يبدو استمراراً لاستخدام التحايل بمعنى أنها وسيلة أخرى للتأثير
والضغوط والإقناع، حيث تتوارى خلف النكتة، لا سيما أنها
تعرض بالرجل (المسيطر) سواء كان زوجاً أو أباً.

والملاحظ أن طريقة ملك فى الكتابة تتحول إلى المباشرة
والتحديد وتتجنب الصياغة البيانية والتعبيرات الإنشائية فى
مواضع أخرى من كتابتها، ويظهر هذا بوضوح عندما يكون
لها وجهة نظر محددة المعالم والشروط، كما يبدو فى كلمتها
التي ألقتها فى نادى حزب الأمة، وأنهتها ببند الإصلاح التى
تلخص مشروعها الإصلاحى، وفى هجومها على مدارس
الراهبات ومراقبة النساء .. إلخ.

وبدا أن ملك فى تناولها لهذه الموضوعات قد استمدت قوة
خطابها ووضوحه ومباشرته من استنادها إلى الشرع والعرف
العام والتقاليد المحافظة المبررة دينياً أو أخلاقياً، فلم تكن
الصياغة لديها فى حاجة إلى المبالغات البيانية أو الصور
التمثيلية التى استخدمتها فى سياقات أخرى كان ينقصها الحجة
القوية.

إلا أن "مى" لم تلتفت - وربما لم يشغلها ذلك - إلى هذه
السمة فى كتابة ملك، وإن كانت قد تصدّت لمناقشة ملك فى هذه

الموضوعات على نحو خاص، لتدلى بوجهة نظرها المتعارضة مع ما تراه صاحبيتها. أما الذى شغلت به "مى" فى مواضع متعددة من خطابها الموجّه إلى الرجل، حيث الإعلان عن التمرد والإفصاح عن الشكوى، والتعبير الملح عن الضجر والاستياء من الرجل. من هنا كانت دعوة "مى" إلى نوع آخر من التحايل فى الخطاب الموجه إلى الرجل، وهو أن تستبدل ملك باستيائها وصراخاتها ما يفيد إذعانها وتسليمها، بوصف هذا الإذعان شكلاً أكثر نجاحاً فى التصدى للرجل المسيطر ومقاومته. كتبت "مى" موجهة خطابها إلى ملك:

"حيث أسر إليك أمراً وقفت عليه عندما شهدت صدى مقالاتك لدى جمهور القراء. اسمعى يا سيدتى الباحثة، وصونى سرى! رأيتهم جميعهم يتقبل أقوالك بنظرة الفخر وابتسامة الإعجاب، ولكنى رأيت كذلك أسيادنا الرجال.. أقول أسيادنا مراعاة... بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم، فكلمة أسيادنا تخمد نار غضبهم. رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون. نعم آنست ذلك فى ملامح كل من قرأ مقالك أمامى من أسيادنا الرجال.. كذلك الرجل، يسر، ويرجو، ويريد أن تشعر المرأة باستبداده ظناً منه أن الاستبداد هو السيادة، وأن هذه مقياس ذاتيته التى يريد لها كبيرة. رضىت المرأة عن تلك السيادة أم تمردت عليها فى نظره سيان، بل أظنه - سامحنى الله إن كنت مخطئة - مؤثراً تمرداً على

إذعانها، لأنها كلما زاد تمرداً زاد شعوره بالسيطرة" (٢٦)

إن دعوة مى لملك - هنا - تكشف عن ذهنية امرأة مختلفة، حين تجعل مقاومة التحيز الذكورى بالإذعان أقوى وسائل

المقاومة، وتثير - فى الوقت نفسه - تساؤلاً عما إذا كانت ترى أن الكتابة التى تعلن التمرد تنتهى إلى الفشل السريع، خصوصاً إذا كانت لا تحمل تصوراً بديلاً محدداً ومجاوزاً لما يراه الرجل ولا تحمل - بالتالى - تصوراً لوعى مستقبلى؟ لقد كانت مى مشغولة بالكيفية التى يمكن بها لكتابة المرأة اختراق خطاب الرجل المسيطر، ومن هنا كان اهتمامها الخاص بكتابة النساء وبصياغة خطاب نقدى يشرح، ويفسر، ويبشر، ويخطط أيضاً لإمكان وجود كتابة نسائية متميزة، تمثل صوتاً مغايراً للصوت الرجولى "الأوحد" والمهيمن منذ الأزل. وقد حاولت "مى" أن تحقق ذلك - فيما بعد - فى دراستها عن عائشة تيمور (٢٧).

غير أن "مى" فى قراءتها لكتابة ملك حنفى ناصف وقعت فى مزلق التعميم بالنسبة إلى المرأة، فأصبحت كتابة ملك وكأنها تمثل مطلق كتابة المرأة، وذلك حين تحدد - مى - سمات للأنوثة فى مقابل سمات للذكورة، مركزية ذلك التقابل التراتبى - الذى حاولت أن تزلزله فيما بعد فى دراستها عن عائشة تيمور - فرأت "مى" الرجل صاحب فكر وعقل وطموح، فى حين أن المرأة مهما تمثلت الفكر، فهى لا تستطيع التحرر من إرث توارثته عبر العصور، وهو اتسامها "بقوة الشعور وقوة الحب إلى حد السمو والجلال اللذين يجعلان منها إلهة سامية" (٢٨). وضعت "مى" هذه السمات فى سياق الإيجاب بالنسبة للمرأة، لأنها ترى أن قوة المرأة مستمدة من هذا السمو بحكم الإرث، ومن هنا تراها سمات ثابتة خاصة بالمرأة مطلقاً، وعلى هذا النحو تبرز الاختلاف بين المرأة والرجل، فى قولها عن الرجل الموجه إلى ملك:

"إنه إذا أجال قلمه في الخصوصيات فهو لا يستطيع البلوغ إلى نور الوجدان النسائي، لأنه يكتب بفكره، بأنانيته، بقسوته، والمرأة تحيا بقلبها، بعواطفها، بحبها" (٢٩).

وعلى الرغم من أن "مى" تكتب عن اختلاف المرأة في سياق الدفاع عنها وإظهار تمايزها الخلاق عن الرجل، فإنها تروج لتصوير سائد يزكيه خطاب الرجل دائماً - ولا يزال - عن المرأة، وهو اقترانها بالعاطفة والوجدان دون العقل والفكر. وحين تقابل "مى" بين قاسم أمين وملك حفنى ناصف، فإنها تقيم هذا التقابل على أساس التمايز المرتد إلى الهوية الجنسية: رجل/ امرأة، فتقول عن ملك:

"فطرتها نسائية تنتقد، وتنكت، وتتألم، وتشفق، وترتقى منبراً خيالياً، تخطب بالإصلاح، ثم تضحك، وتبكي، وتأتى بجميع الأقوال والحركات التى تجعل المرأة محبوبة كالطفل، بليغة كالشاعر، خلاصة كالسحار".

أما قاسم أمين فهو:

"قلب تثقله العواطف الطروية وفكر شغف بالعدل والإنصاف والحقيقة" (٣٠).

أضافت "مى" - فى قولها السابق عن ملك - تعبير "قطرة نسائية" إلى تعبيراتها السابقة: "طبيعة نسائية" "مزاج نسائي" "جنس نسائي" مما يزكى لديها ثبات الصفات التى تخلعها على المرأة، وكلها تؤكد الانفعال، والتقلب من حال إلى حال.. إلخ، فى مقابل التوازن الرجولى. وكان "مى" بتعميمها الذى أطلقته على المرأة كانت تكرر للتقابل التراتبى الحاد بين الرجل والمرأة (أو الذكورة والأنوثة)، وهو ما ستؤكدده "مى" فى

المقارنة التي عقدتها بين قاسم أمين الرجل المصلح، الأستاذ، وملك المرأة، المصلحة، التلميذة.

ومع هذا فكتابة مى على كتابة ملك فتحت مجالا جديداً يُطرق لأول مرة فى تاريخ الكتابة العربية الحديثة، وهو تناول أنثوية الكتابة، وخصوصية هذه الأنثوية، وذلك حين طرحت تصورها عن ملك الكاتبة التي جمعت بين المزاج النسائي والذاتية الأدبية، بمعنى تفردا بوصفها شخصية نسائية أدبية. لكنها لم تتحيز لملك رغم إشادتها ببراعة صياغتها وقدرتها على التأثير... إلخ، بل حرصت على توضيح نقاط الخلاف بينهما، حين عرضت لتقييم وعى ملك بوصفها امرأة تتصدى لإصلاح حال المرأة المصرية، فكشفت عن القصور الذى اتسم به مشروع ملك الإصلاحى، بحيث بدت السمات التي نسبتها - فيما سبق - إلى كتابتها (الخطابية، الانفعالية، الأنين..) هي الشكل المجسد لرؤيتها الإصلاحية بما هي امرأة. لكن كيف فكرت ملك - بوصفها امرأة - فى إصلاح شئون المرأة من وجهة نظر مى؟.

ليس هناك أدنى خلاف بين مى وملك حول ضرورة النهوض بحال المرأة لتجاوز وضعيتها المتدنية؛ فالهم واحد إلى حد كبير، غير أن "مى" جعلت من خطابها النقدي (الانتقادي على حد تعبيرها) حول كتابة ملك خطاباً تحررياً، يبصر المرأة القارئة، كما يبصر المجتمع الذى تعيش فيه بما يمكن أن يعوق تحرر المرأة وتقدمها حاضراً ومستقبلاً. ذلك أن "مى" فتحت باب التفكير والمناقشة من خلال المقارنة التي أقامتها بين إصلاح ملك وإصلاح قاسم أمين، لقد وضعت قارئاتها وقراءها

أمام طريقين في الإصلاح، ينهج أحدهما قاسم أمين بوصفه رجلاً، أما الآخر فهو الذي اختارته ملك بما هي امرأة من ذلك الزمان. والحقيقة أن هذه المقارنة تضعنا أمام الإشكال نفسه - الذي أشرت إليه سابقاً - والذي يتعلق برؤية مى للأنوثة والذكورة ودعمها للتقابل التراتبي بين الرجل والمرأة.

وقد تكون "مى" محقة فيما يتعلق بملك، بوصفها أنموذجاً لوعى امرأة اختارت الطريق الأشد محافظة والأكثر أماناً، إلا أن اختيار ملك لا يعنى أنه يخص المرأة على الإطلاق؛ أى فى كل زمان ومكان، ومع ذلك يظل لهذه المقارنة بين قاسم أمين وملك جانبها الإيجابى، قالت مى:

"باحثة البادية تصلح كامرأة، وقيل إن المرأة أكثر تشبهاً بالماضى، وقاسم أمين يصلح كرجل، أى يرسل نظره أبداً إلى الأمام، هى تسير بتحفظ بين تشعب الأفكار الجديدة والآراء المستحدثة، وكلما خطت خطوة التفتت إلى الوراء لتتثبت من أنها تابعة السبيل الذى يربط الأمس بالغد" (٣١).

تضعنا "مى" أمام الأنوثة والذكورة مرة أخرى لتمييز بين وعى ملك / المرأة ووعى قاسم أمين / الرجل، فوعى ملك محدود منغلق على ذاته، متواضع وخائف ووجل، فى حين أن وعى قاسم أمين / الرجل مستقبلى، ومنفتح على الماضى والحاضر وعلى جميع البيئات والأمم والتواريخ، ومؤسس على اختطاط النظريات ثم تحويلها إلى واقع. وكانت مى قد انتقدت - فيما سبق - كتابة ملك بأنها محدودة لا تطلق العنان للخيال ولا تجاوز جدران الغرفة التى تسكنها؛ ذلك أن رؤيتها كسائت

محصورة في البيئة الضيقة بسبب افتقادها للوعى النظرى الذى يعينها على وضع تصور لمستقبل أفضل للمرأة.

وليس هناك شك فى أن "مى" التى أصدرت هذا الحكم، كانت تعى الدور العملى الذى قامت به ملك من أجل حفز كثير من الأسر المصرية على تعليم بناتها، حيث كانت تقوم ملك بنفسها بزيارة تلك الأسر وإقناعها بذلك. كما وعت "مى" أيضاً ما طالبت به ملك من ضرورة مواصلة الفتيات تعليمهن حتى المرحلة الثانوية... إلخ؛ إلا أن مشروع ملك الإصلاحى الخاص بالمرأة والارتقاء بها يبدو شديد المحافظة، الأمر الذى أدى ببعض كتاب عصرها إلى وصفها بأنها "لا ينقصها سوى العمة لتصبح شيخاً" (٣٢). وعلى الرغم من أن "مى" كانت تميل إلى القول بأن الفرق بين إصلاح قاسم أمين وإصلاح ملك حفى ناصف يبدو طفيفاً، فإنها أوضحت - بجلاء - فروقاً دقيقة بينهما تكشف عن مجاوزة الأستاذ للتلميذة.

غير أن المأزق الذى وقعت فيه "مى" أنها قرنت اختصار ملك بنوعها النسائى، ولم تطرح سؤالاً عن السبب فى انتماء ملك للمحافظة الشديدة، وما إذا كانت المسألة تتعلق بطبيعة المرأة أم بالتكوين الثقافى والمعرفى لملك، فضلاً عن تنشئتها الاجتماعية والصعوبات التى كانت تواجهها، كما كانت تواجه أى امرأة مسلمة تتصدى للإصلاح فى ذلك الوقت المبكر، فتفرض عليها الوجل والخوف والتردد إزاء اختراق الخطاب السائد والمهيمن. صحيح أن ملك عبرت عن استيائها وضجرتها من استعباد الرجال للنساء، لكن إذا عدنا إلى عبارتها التى تعلن فيها هذا الاستياء، وجدناها لا تطلق العنان لنفسها باتخاذ مبادرة

نسائية مستقلة عما يطرحه الرجل؛ لقد قيدت صرخاتها وحددتها بمطالبتها الرجل أن يمنحها حرية الاختيار مما يطرحه هو من تصورات مختلفة: "ليدعنا الرجل نمحص آراءه ونختار أرشدها، ولا يستبد في تحريرنا كما استبد في استعبادنا". ولم تستطع ملك أن تكرر للاستقلال الذاتي للمرأة، الذي يجعلها تطرح قضيتها بنفسها، وتختار وتقرر بنفسها بعيداً عن آراء الرجل واختياراته. والحقيقة أن ملك عندما قررت الاختيار اتجهت نحو ما يرضى الاتجاه الأكثر محافظة وتشدداً.

وهذا هو ما أرادت أن تنبه إليه "مي"؛ إذ أدركت اضطراب نظرة ملك لتحرير المرأة وإصلاح حالها، وخصوصاً أنها تعاملت - بالأساس - مع المرأة بوصفها قيمة استعمالية ينبغي أن يحسن التعليم من شروطها، بوصفها زوجة مرة، وبوصفها أما مرة أخرى؛ لترقى - في كل الأحوال - في عين الرجل. وتلك هي النظرة السائدة - آنذاك - لدى الرجال المحافظين الذين لم يعارضوا تعليم المرأة، وعلقوا أهميته على أنه من أجل الرجل والأبناء.

من هنا ذكرت "مي" أن ملك لم تتعامل مع المرأة بوصفها ذاتاً مستقلة، وإنما بوصفها تابعة للرجل، وعلى هذا كرست في نسائياتها لدور المرأة الزوجة، تقول "مي" :

"ظل اهتمامها محصوراً في موقف الزوجة ومركزها في العائلة والأمة، كانت بالزوجة أكثر اهتماماً منها بأي دور نسائي" (٣٣)

وتضع "مي" هذا التصور الخاص بملك في مقابل تصور قاسم أمين، الذي طالب بتربية المرأة على أن تكون مستقلة:

على أن تكون لنفسها، لا أن تكون متاعاً لرجل، ربما لا يتفق لها أن تقترن به مدة حياتها. وأن "تربى على أن تدخل المجتمع وهى ذات كاملة، لا مادة يشكلها الرجل كيفما شاء"، وأن تربى على أن تجد أسباب سعادتها وشقاؤها فى نفسها لا فى غيرها" (٣٤).

أوضحت مى فى انتقادها لمشروع باحثة البادية الإصلاحى أن هذا الإصلاح جزئى وموضعى ووقتى لا يستهدف المستقبل؛ حيث أشارت إلى أنها كانت "تريد إصلاحاً سريعاً لأن الشقاق بين الجنسين يؤلمها" (٣٥)، بل إنه كان مؤسساً على الأخلاقيات المعيارية التى حاصرت المرأة جسداً وعقلاً، فطروحات ملك لإصلاح وضعية المرأة - كما تتجلى فى بنود الإصلاح وفى الاقتراحات التى قدمتها إلى المؤتمر المصرى الأول المنعقد فى ١٩١١ (٣٦) - بدت مقيدة بإرث يفرض على المرأة مزيداً من العزلة والاستلاب، كما كانت تركز للتعامل مع المرأة بوصفها كائناً قاصراً من ناحية، وتستهدف تثبيت الأدوار التقليدية المنوطة بها من ناحية أخرى.

كان وعى "مى" مجاوزاً لوعى ملك حفى ناصف، وكانت ثقافة مى المنفتحة وراء هذا الوعى الذى مكّنها من التقاط نقائص توجه ملك، ومن رؤية الجانب التقدمى فى أفكار قاسم أمين الإصلاحية. إن كتابة "مى زيادة" كتابية نسائية رائدة وتحررية على مستوى النقد الأدبى والفكرى والاجتماعى؛ ذلك أنها تكشف عن نوعين من الكتابة والرؤية؛ فهى تبين كيف كانت كتابة ملك ترضى المجتمع الذكورى المبالغ فى محافظته، والذى فتح نافذة ضيقة على الاستتارة، فكان يريد للمرأة أن

تتحرر بشروطه التي لا تسمح للمرأة بالخروج من قبضته والانفلات من تحت وصايته، وهي شروط مستيكة بالمبررات الدينية والأخلاقية التي ترغم المرأة إلى الإذعان والاستسلام. ومن اللافت أن إعجاب أحمد لطفي السيد بنسائيات ملك، الذي عبر عنه في تقديمه لهذا الكتاب، يرجع إلى أن ملك "جعلت أساس بحثها تقرير المساواة لا على جهة الإطلاق، بل في حدود الاعتدال والدين" (٣٧). لقد زكى أحمد لطفي السيد توجهه ملك وقناعتها لأنه يعلن صراحة - في هذه المقدمة - أنه لا يؤمن "بإطلاق المساواة بين الجنسين"، لأنها تخالف الدين من ناحية وتخالف الحيطنة من ناحية أخرى" (٣٨).

كما أظهرت كتابة "مى" النقدية أيضاً كيف كانت صاحبته مهتدية بالتيار الأكثر استنارة بالنسبة إلى الخطاب الذكورى الممثل فى قاسم أمين، والأكثر استشرافاً لمستقبل أفضل للمرأة. من هنا كانت مى أكثر انطلاقة فى التبشير بمستقبل أفضل للمرأة مع نمو ارتقاء وعى المرأة بقضيتها. وربما تعطى "مى" الانطباع بمجاوزتها لقاسم أمين؛ ففى إحدى رسائلها إلى ملك كتبت معبرة عن أملها فى تقدم المرأة وارتقاءها:

"الرجل ملك متداع عرشه؛ لأن ربح الفوضى تهب عليه من كل جانب، وخطوات الارتقاء النسائى تتوالى متكاثرة متمكنة مع مرور الأيام" (٣٩).

لكن "مى" التى عبرت عن تفاؤلها واستبشارها بالمستقبل الأفضل للمرأة، لم تكن تقصد إعادة إنتاج التراتب الذكورى واستبدال عرش بعرش، إنها تريد أن تحظى باعتراف الرجل بها شريكة مساوية له. من هنا تستدرك بعد قولها السابق:

"لكنه ملك عزيز، هو الأب والأخ والصديق.. لذلك نريد له خيراً، ونجتهد في تأييد دولته، بشرط أن ينصب عرشنا بقرب عرشه، وأن نقف إلى جنبه وقفة المثل بجوار المثل.

نريد أن نكون متساويين في الحقوق الأدبية والعمرانية، ما دمنا متساويين في الواجبات والمسئولية"^(٤٠)

استدركت مى لتعلن عن قناعتها - وربما كانت قناعة مرحلية - بالمساواة مع الرجل، وطالبت بها فى ظل السيطرة الرجولية مرجئة تحقيق آمالها وطموحاتها البعيدة بالنسبة إلى المرأة لفعل تراكم ارتقاء المرأة عبر مرور الزمن.

ولعنا لا ننسى أنه لم يكن فى وسع هذا الجيل من النساء أن يجاوز عصره، فيتخطى خطاب الرجل بصنع خطاب نسائي بديل ومغاير لهذا الخطاب المهيمن، أو بعبارة أخرى، خطاب معبر عن وجهة النظر النسائية المستقلة استقلالاً ذاتياً يبعدها عن الوصاية الذكورية المفروضة من الخارج؛ ذلك أن كتابة النساء - كما هى لدى ملك ومى - مع كل ما كانت تحمله من طموح إلى الاستقلال أنجزت تحت مظلة الحماية الأبوية، من هنا كانت هيمنة القيم الذكوية بتتويعاتها - المبالغ فى محافظتها أو المستتيرة - قوية التأثير لدى كليهما مع تفاوت كبير بينهما. كان وعيا "ملك" و "مى" مؤسسين على إدراك الاختلاف؛ اختلاف المرأة عن الرجل، وعلى الرغبة فى استقلال المرأة بحيث تصبح صاحبة إرادة حرة، تواجه مشاكلها بنفسها، لكن "ملك" لم تكن مؤهلة لا بوعيا ولا باختيارها لاختراق الخطاب الرجولى السائد، فيما يخص المرأة فى مجتمع مدنى حديث. وهذا ما حاولت "مى" أن تكشفه فى دراستها المتأنية. كما أن

وعى "مى" كان يعمق من الهوة بين الرجل والمرأة، وقد بدأت "مى" فى بعض مواضع دراستها وكأنها تعيد إنتاج الاختلاف بين الرجل والمرأة من وجهة نظر الرجل، لكن خطاب مى النقدى - على أية حال - فتح الباب لتداول وجهات النظر المختلفة والحوار - لأول مرة - بين المرأة والمرأة من جهة، وبين المرأة والرجل من جهة أخرى حول قضايا تخص المرأة، أهمها قضية تحريرها فى مجتمع كان قد بدأ يدرك أن تحديثه أو تطوره معلق على النهوض بحال المرأة. كما أدركت النساء أهمية أن يتبنين الحديث عن مشاكلهن وأوضاعهن.. إلخ، ومن هنا كانت كتابة "مى" النقدية تغذى الوعى النسائى التحررى، وتطرح إمكانيات الاستقلال الذاتى للرؤية النسائية والبلاغة النسائية.

(١) أخذت أول مجلة نسائية لصاحبيتها هند نوفل (في أول عدد لها ٢٠ نوفمبر ١٨٨٢) على عاتقها مهمة حفز النساء على الكتابة والتعبير عن أفكارهن ومناقشة قضاياهن، كما تولت هذه المهمة مجلة "فتاة الشرق" لصاحبيتها "لبية هاشم" التي كتبت في أول عدد لها (١٩٠٦) تحريض المرأة على أن تكتب بنفسها عن نفسها، معللة ذلك بقولها: "إن الرجل يكتب عن المرأة كما يعلم ويفكر، أما المرأة فتكتب عن نفسها كما تعتقد وتشعر".

(٢) كانت "مي" واعيّة بموقف الثقافة العربية القديمة المعادي لتعليم المرأة الكتابة، من ذلك على سبيل المثال ما أشارت إليه في إحدى رسائلها إلى جبران خليل جبران ١٥ يناير ١٩٢٤: رسائل مي، تقديم جميل جبر، بيروت، ١٩٥١، ص ٦٦. يمكن مراجعة موقف الثقافة العربية القديمة في هذا الصدد: خليل أحمد خليل، المرأة وقضايا التغير الاجتماعي، بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٢، ص ٥٨، ٦٨، ٨٠.

(٣) نشر كتاب عائشة تيمور: نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال في مصر، مطبعة محمد أفندي مصطفى، ١٨٨٤، م، ١٣٠٥ هـ.

(٤) نوهت مي بأسبقية عائشة تيمور على ملك حفني ناصف في معالجة الموضوعات الاجتماعية والمطالبة بحق المرأة في التعليم والعمل، وجعلت هذا التقوية استدراكاً للرأي الشائع بأن ملك كانت أول مصرية تعرض لذلك؛ مي زيادة: عائشة تيمور، شاعر الطليعة، بيروت، مؤسسة نوفل، ط٢، ١٩٨٣.

(٥) لصاحبة هذا البحث دراسة عن كتابة المرأة العربية الروائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قيد النشر.

(٦) وداد سكاكينى: مى زيادة فى حياتها وآثارها، مصر، دار المعارف، ١٩٦٩. كتبت وداد سكاكينى دراسة مبكرة عن كتابها (مى زيادة) خصتها لعدد من النساء الشهيرات فى مجالات مختلفة من ضمنهن (مى)، نساء شهيرات من الشرق والغرب، القاهرة، مطبعة عيسى البابى الحلبي مع مؤسسة فرانكلين، ١٩٥٩.

(٧) عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة، القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٢، ١٩٦٣. ناقشت عائشة عبد الرحمن موضوع "الأدب النسوى" فى مقدمة كتابها الشاعرة العربية المعاصرة، وكتابها - فى كل الأحوال - يثير أكثر من سؤال حول مفهومها للأنوثة. يرجع أيضاً إلى: وداد سكاكينى، إنصاف المرأة، دمشق، مطبعة الثبات، ١٩٥٠، ص ص ٦١-٦٧.

(٨) مى زيادة، باحثة البادية، بحث نقادى، مصر، مطبعة المقتطف، ١٩٢٠. (٩) المرجع السابق، ص ١٥٤، ١٥٥.

(١٠) ذكرت "مى" أنها قرأت النسائيات لملك حفنى ناصف فى عام ١٩١٤، فى سياق المقارنة بين ملك وقاسم أمين: المرجع السابق، ص (١)، كما عبرت عن فضل ملك عليها قارئة وكاتبة فى الكلمة التى ألقتها بمناسبة الذكرى السابعة لوفاة ملك: باحثة البادية، النسائيات "مجموعة مقالات نشرت فى الجريدة فى موضوع المرأة المصرية". القاهرة، دار الهدى، د.ت، ج ٢/ ٤٠.

(١١) مى زيادة: باحثة البادية، ص ١٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ٧، ٨.

(١٣) نفسه، ص ٦٦.

(١٤) يفرق النقد النسائي الغربي الحديث بين ما هو نسوي Feminist من حيث هو خطاب سياسى يتعهد بالنضال ضد كل أشكال السيطرة البطيركية والتحيز الجنسى، وبين ما هو مؤنث Female ارتكازاً على جانب البيولوجى، والأنوثة Feminine بوصفها منظومة من السمات المحددة ثقافياً، حول دلالة هذه المصطلحات ومناقشة هذه الفروق يمكن الرجوع إلى:

Moi, Toril, Feminist female, feminine: The Feminist Reader, Essays in Gender and politics of Literary Criticism, Edited by Catherine Belsey and Jane Moore, London, Macmillan, reprinted 1993 P. 117-132.

(١٥) مى زيادة، باحثة البادية، ص ٨٦، ٨٧.

(١٦) المرجع السابق، ص ١٣، ١٤.

(١٧) نفسه، ص ١٤.

(١٨) نفسه، ص ٦٠، ٦٢.

(١٩) نفسه، ص ٦٧، ٦٨.

(٢٠) نفسه، ص ٦٨، ٦٩.

(٢١) نفسه، ص ٧، ٨.

(٢٢) نفسه، ص ٧.

(٢٣) نفسه، ص ٦٨.

(٢٤) نفسه ص ٤٥، أشارت سهير القلماوى إلى قدرة ملك على الوصف

المنطوى على السخرية المرة، من خلال بعض الصور التى رسمتها ملك

منتقدة تسيطر الرجل وظلمه من ناحية ووضع المرأة المزرى من ناحية

أخرى. ومعظمها ما أشرت إليه مى زيادة من قبل: آثار باحثة البادية،

جمع وتبويب مجد الدين حنفى ناصف، تقديم سهير القلماوى، القاهرة،
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٢، ص
٣١-٢٦.

(٢٥) مى زيادة، باحثة البادية، ص ٤، أمثلة أخرى: ص ص ٤ - ٤٧.

(٢٦) المرجع السابق، ١٥٧ - ١٥٨.

(٢٧) لصاحبة هذا البحث دراسة عن "مى والنقد النسائى، قراءة فى كتابها عن
عائشة تيمور"، مجلة ألف القاهرة، الجامعة الأمريكية، عدد ١٩، ١٩٩٩.

(٢٨) مى زيادة، باحثة البادية، ص ٢٢.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٤٨.

(٣٠) نفسه ص ٣.

(٣١) نفسه، ص ١٢٥.

(٣٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣٣) نفسه، ص ٢٥ من المثير أن ملك فى إحدى محاضراتها عن "وظيفة
المرأة فى المجتمع الإنسانى" حاولت أن تفرق بين الأنثى والمرأة، موضحة
أن مفهوم المرأة يجاوز الأنثى، غير أنها اضطربت فى تحديدها لوظائف
المرأة، وعادت لتكرس للأدوار الطبيعية والسمات الغريزية: آثار باحثة
البادية، مرجع سابق، ص ١٣٠ وما بعدها. يمكن الرجوع أيضاً إلى
النسائيات حـ / ص ص ١١٠ - ١١٢؛ أيضاً ص ١٢١ حيث قالت ملك
مكرسة انقياد المرأة للرجل وأن الارتقاء بها يتم لصالحه ووفق شروطه:
"والمصلحة العامة فوق الإعجاب، وإنا فى كثير من أمورنا نسير وفق ما
يراه الرجال، فليرونا ما يحبون وكلنا مستعدات للسير بمقتضاه... فماذا
يرقينا فى أعين الرجال؟ يرقينا حسن التربية والتعلم الصحيح.. إلخ".

(٣٤) مى زيادة، باحثة البادية، ص ١٣٢. اقتبست مى هذا النص لقاسم أمين
من كتابه "المرأة الجديدة": يرجع إلى: المرأة الجديدة، ضمن الأعمال

الكاملة لقاسم أمين، دراسة وتقديم محمد عمارة، القاهرة، دار الشروق، ط ٢
١٩٨٩، ص ٤٦٨.

^(٣٥) مى زيادة، باحثة البادية، ص ٩٢، ٩٣.

^(٣٦) عقد هذا المؤتمر لبحث شتى الإصلاحات والتوجيهات التى يجدر بالأمة
والحكومة انتهاجها، وقد عقد فى ٢٩ إبريل حتى ٤ مايو ١٩١١: آثار
باحثة البادية، مرجع سابق، ص ٥٣، ١٥٩، مى زيادة، باحثة البادية، ص
٩٣-٩٥.

^(٣٧) أحمد لطفى السيد، مقدمة النسائيات، النسائيات، ج ١ / ص ٨.

^(٣٨) مقدمة النسائيات، ص ٧.

^(٣٩) مى زيادة، باحثة البادية، ص ١٥٩، ١٦٠.

^(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٥٩، ١٦٠.

الفصل الخامس

مراجعات وتقود

- ١٢- "دنيا زاد" رواية مى التمساني وكتابة النساء.
- ١٣- حالات التعاطف وكتابة التحرر (رواية نورا أمين).
- ١٤- بستان الأربكية واغتراب النفط (رواية محمد عبد السلام العمرى).
- ١٥- المرأة واللغة (مراجعة كتاب عبد الله الغدامى).

"دنيا زاد"

رواية مى التلمسانى وكتابة النساء *

نبهت الكاتبة الصحفية الرائدة لبيبة هاشم فى مقدمة أول عدد لها من صحيفتها النسائية الخاصة (فتاة الشرق) الصادرة فى القاهرة ١٩٠٦ م إلى ضرورة أن تكتب المرأة بنفسها عن نفسها مدركة اختلاف منظور الرجل عن منظور المرأة فى الكتابة، ومن أهم مقولاتها فى هذه المقدمة التى تبرر فيها دعوتها، وحضتها المرأة على الكتابة:

"إن الرجل يكتب عن المرأة كما يعلم ويفتكر ^(١) أما المرأة فتكتب عن نفسها كما تعتقد وتشعر".

وفى تعقيب جميل على شعر عائشة التيمورية كتبت مى زيادة.

"ويوم ينمو الأدب النسائى فى هذه البلاد فيجىء حافلاً بحياة فنية غنية ستظل أناشيد عبائشة — هذه الأناشيد الساذجة —

* الهلال يوليو ١٩٩٨ .

لذيذة محبوبة كترنيمة المهد القديمة التي هممت لنا بها
أمهات أمهاتنا شجية مطلوبة".

أدركت مى - بعد لبيرة هاشم - أهمية أن تركز إلى
طبيعتها الخاصة، وأن تهتدى بها فى إبداعها وألا توالى الرجل
فى تقليده، كما أدركت مى زيادة أنه سيأتى اليوم الذى سينمو
فيه الأدب الذى تكتبه المرأة ليجاوز ما أنتجته التيمورية من
شعر، لكن مى زيادة - بوعياها الصادق والمرهف - لم تعتمد
إلى إسقاط أشعار التيمورية من الذاكرة، على الرغم من
إقرارها بسذاجة تلك الأشعار التى اعتبرتتها ترانيم مهد شجية
نحن إليها ونطلبها من حين إلى حين.

وجاءت "دنيا زاد" للكاتبة مى التلمسانى ترنيمة مهد سرديّة
نثرية شجية يسكنها ألم أنثوى خاص، لا يلبث أن يستبدل به
وعى بالذات والعالم عبر الكتابة:

"أستعيد لحظات الألم الأولى كالمحارات واكتشف أنى نسيت
طعم وشكل ورائحة الألم، ولم تبق لدى سوى تلك الرغبة فى
إعادة تشكيل العالم وفقاً لقانون الغياب" (دنيا زاد، ص ١٩).

تنتمى "دنيا زاد" إلى الكتابة الجديدة التى تعكس قلق
صاحباتها وأصحابها إزاء مفهوم الأدب عموماً ووظيفته بالنسبة
إلى المثقفين والمبدعين على حد سواء. ولعل من أهم مزايا هذه
الكتابة الجديدة أنها قادرة على إثارة "أسئلة جديدة" تتوافق مع
طبيعة هذا الجيل الجديد الملئ بالأسئلة وغير المحب للإجابات
المقطوع بها.

وأهم الأسئلة التى تثيرها "دنيا زاد" سؤال عن النوع الذى
تنتمى إليه، هل هى "رواية" كما قدمتها صفحة الغلاف؟ أم

تتنمى إلى نوع آخر: رواية السيرة الذاتية - مثلاً - أو نوع لمّا يزل يتشكل على أيدي أصحاب هذه الكتابة الجديدة.

إن تصنيف "دنيا زاد" على أنها رواية يثير أكثر من علامة استفهام حول دقة التوصيف الذى حدده الناشر على الغلاف.

يدور موضوع "دنيا زاد" حول حدث رئيسى يتعلق بحياة الشخصية الرئيسية - فى النص - وهى الراوية فى الوقت نفسه، وهو موت الطفلة الوليدة "دنيا زاد" فى رحم الراوية البطلة قبل أن تخرج إلى الحياة، وعلى الرغم من أن المؤلفة لم تحدد اسم الراوية الشخصية الرئيسية فهى تحيلنا ضمناً إلى أن نقيم تطابقاً بينها وبين الراوية والشخصية الرئيسية داخل النص وذلك من خلال عدة قرائن منها على سبيل المثال:

الإشارة إلى اسم مجموعة قصصية سبق أن نشرتها المؤلفة (نحت متكرر)، اسم طفلها شهاب الدين، اسم زوجها، أسماء بعض الأصدقاء والصديقات، الإشارة إلى شخصية معروفة شغلت رأى العام فى مصر فى السنوات القريبة السابقة ... إلخ.

سيرة ذاتية:

هذه المرجعيات الواقعية التى تحيلنا إليها "دنيا زاد" تجعلنا نتردد فى قبولها بوصفها رواية متخيلة، إنها أقرب إلى السيرة الذاتية الأدبية التى لا تعتمد فيها الكتابة على الشفافية رغم اعتمادها على المرجعية الواقعية، خصوصاً أن الكاتبة لجأت إلى بعض الحيل الأسلوبية والتقنيات السردية التى توهمنا أو تهيننا على الأقل لتلقى عمل روائى متخيل.

فالعنوان "دنيا زاد" يوهم بداية بهذا العالم المتخيل، إذ يستدعي شخصية "دنيا زاد" أخت "شهرزاد" التي كانت "مثيراً" للقاص و "حافزاً" له في نص "ألف ليلة وليلة".

و"دنيا زاد" في نص مي التلمساني تقوم بوظيفة مماثلة فهي الحافز والمثير للكتابة، للخروج من حالة سببها الموت للراوية/ الشخصية الرئيسية، هي مزيج من الحزن والعجز والإحساس بالذنب والتقصير. إن إحدى وظائف استخدام الكاتبة لاسم "دنيا زاد" عنواناً للعمل هو الإيحاء بفتح المجال لعالم حكاى متخيل. حيلة أخرى اعتمدت عليها الكاتبة، حين جعلت عملية السرد موزعة بين راوية هي البطلة التي تستخدم ضمير المتكلم (أنا) وراوي هو زوج البطلة يستخدم ضمير المتكلم (أنا) أيضاً. غير أن المؤلفة تعتمد على هذه الحيلة بشكل مؤقت لا تلبث أن تنساها بعد حين، ويتزامن هذا الانقطاع مع اكتفاء الراوية بذاتها بعد أن تعود إلى حياتها العادية، وتصبح غير معتمدة على الزوج. ويصبح الصوت المهيمن - بناء على ذلك - هو صوت الراوية. ولا يبدو التعدد - تعدد الرواة - هنا مفيداً في تقديم وجهة نظر أخرى. ولو تأملنا وظائف رواية الزوج وجدناها تستكمل الناقص فيما ترويها الراوية، وتوضح ما هو غير معلوم بالنسبة إليها: كيف ماتت دنيا زاد أو كيف دفنت... أو رواية أحداث تتعلق بطفولته وعلاقته بالبيت القديم الذى سيباع، أو تقديم بعض المعلومات الخاصة بالزوجة / الراوية.

إذا كانت الكاتبة قد تعتمد عدم تحديد اسم للراوية / الشخصية الرئيسية في العمل، حتى تبعد شبهة التطابق بين شخصها وتلك الشخصية، فإن هذه الشخصية في ذاتها من أهم

ما يلفت النظر في "دنيا زاد". إن الراوية البطلة هنا شخصية لها تركيبها الخاص، أو هي نموذج يبدو جديداً للشخصية النسائية، جذورها تراثية، حيث تبدو ذات ولع خاص باختيار الأسماء ذات الطابع التراثي: دنيا زاد، شهاب الدين رغم ثقافتها الفرنسية.

(مثلها زوجها الذي كان يتمنى منذ سنوات أن يسمى ابنته "زاد الرمال"، يتذكر هذا وهو يدفنها، حيث تبدو المفارقة، وكان اختياره لهذا الاسم كان يرهص بنهايتها المفجعة).

شخصية معاصرة:

والشخصية النسائية التي يبرزها نص مي التلمساني شخصية معاصرة تنقض سماتها سمات الأنوثة التي تحدت وفق التحيز الذكوري: السلبية والتبعية للرجل والجبين واللاعقلانية والعاطفية، سنجد في "دنيا زاد" امرأة إيجابية مستقلة تواجه حزنها باتخاذ قرارات شجاعة وواعية.

وثمة جانب إيجابي في الحزن الهائل الذي سببه فقد "دنيا زاد" لدى الراوية البطلة، حيث يدل على احتفاء كبير بالأنثى الوليدة المفقودة، وهذا الاحتفاء ينقض - بدوره - فكرة سائدة في المجتمع التقليدي (الذكوري) وهي الاحتفاء بالولد.

والاحتفاء بالأنثى من وجهة نظر الساردة له مظاهره الكثيرة قبل ولادتها.. الخوف قبل تعرفها على نوع الوليد من خلال "السونار" من أن يكون ولداً، ويستمر هذا التعلق في ترقب الراوية أن يكون وليدها الثالث بنتاً (دنيا زاد ص ٣٨، ص ٦٠ - مقطع "لو كانت بنتاً").

واللافت حقاً في هذا العمل الأدبي أن البطلة الراوية لديها وعيها الخاص بذاتها، فهي على الرغم من استغراقها في حالة الحزن والإحساس الشديد بالذنب والتقصير إزاء الوليدة المفقودة، لا تستسلم للانكفاء على الذات أو الانغماس في الأدوار التقليدية للمرأة (في العمل المنزلي مثلاً، واعتبار الولادة والإنجاب إنجازاً وحيداً)، من هنا فهي لا تجعل الكتابة تعويضاً عن الولادة، كل منهما من وجهة نظر البطلة الراوية فعل خاص مستقل بنفسه، وهي حريصة على إنجاز الاثنين معاً. وهذا في حد ذاته ينقض فكرة سائدة في المجتمع التقليدي (الذكوري) تتعلق بإقصاء المرأة وتهميشها، بحيث لا تقوم إلا بوظيفة إعادة إنتاج النوع، وعادة ما ينظر إلى هذه الوظيفة (الولادة) نظرة متدنية تقلل من إمكان أن تحقق المرأة إنجازاً عقلياً أو فكرياً.

يجري نص "دنيا زاد" تعديلاً على كلمة "ولادة"؛ لأن مفردة الولادة كثيراً ما استخدمت، ولا تزال تستخدم، على المستوى الرمزي التجريدي، خصوصاً للإشارة إلى الكتابة والإنجاز الإبداعي عموماً (ولادة القصيدة أو العمل الأدبي)، وكل ما يتعلق بالولادة مثل (المخاض) وهي العملية السابقة على الولادة والمشحونة بالآلام.

الولادة في "دنيا زاد" فعل حيوي جسدي تقوم به امرأة، وتري فيه إنجازاً خاصاً، وحين تعجز عن تحقيق هذا الإنجاز تستعويض عنه بصنع طفل جديد.

الولادة هنا فعل حيوي تقوم به ذات فاعلة تخطط له بصنع آخر في ميقات بعينه:

"لم يبق سوى اكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب. مثل احتساء الشاي كل يوم دون ملعقة سكر واحدة ودون إحساس بالمرارة. هكذا لم يبق سوى أن أصنع ليلة حب مماثلة لتلك التي عرفتھا منذ ما يقرب من عام. أن أصنع حلمًا آخر بالانتظار.. هل تكون هذه المرة أيضًا "بنتًا"؟ وماذا أسميها؟" (دنيا زاد ص ٣٨).

الراويّة... كاتبة!

إن لجوء الراويّة / البطلة إلى الكتابة، كتابة "دنيا زاد" (الطفلة المفقودة) ليس فعلاً تعويضياً عن الطفلة المفقودة أو الإنجاز غير المتحقق، فالراويّة تقدم نفسها (كاتبة) وتحرص على تأكيد هذه الصفة بالحاح:

(على لسان الزوج ص ١٢: "قلنا لنذهب الآن لإعداد المقبرة، أذكر آخر قصة كتبتها زوجتي تبدأ هكذا: "اشترينا مقبرة". ص ٢٠: "كانت إذن "دنيا زاد" أول من تكون بعد اليوم سوى تلك الأسطر القليلة". ص ٤٢، ٤٣: "أكتب عن الانتظار.. أكتب عن ذاكرة خائبة، أكتب أي شيء ص ٤٨: "كنا جالسين عند طرفي منضدة الطعام... هو يرسم أنا أكتب". (راجع ٦٣، ٦٤، ٦٥).

وفي الوقت نفسه تقوم الراويّة بأدوار أخرى تقليدية تستغرق كثيراً من طاقتها وتفكيرها وتضعها في حالة من السأم التي تشير إليها كثيراً، لكنها امرأة قادرة على صنع طفل، وقادرة على فعل الكتابة وواعية بهذا تماماً.

وربما يسهم هذا التصور في إعادة الأدب إلى ما هو عيني وتخليصه من التعميمات والتجريدات ومن الفكرة التي ترى في

الأدب تعويضاً عن فقد ما، وبهذا يتأكد معنى أن الكتابة إنتاج لتجربة ما تقدم من خلال وعى بها.

إن فض الاشتباك بين الكتابة والولادة في "دنيا زاد" أمر يؤكد الاستخدام الحسى للغة في هذا النص، في تعبيرات مثل: "لم تمش خارج هذا الرحم المقبرة، خرجت من مقبرتي إلى مقبرتها" (ص ١٨).

"عرفت أن الحزن خيط ينساب بين الحلق والقلب" (ص ٢١).
"الآن يتدلى بلا فائدة، وأخلع ثوبى مديرة ظهري للمرأة" (ص ٢٠).

"أمد بين فتحة الحلق وفتحة الرحم خيوط المحبة، لماذا تلازمنى هذه الغصة حين أفكر أنى كنت مقبرة لها" (ص ٤٢).
من أهم سمات "دنيا زاد" الحس الأنثوى الذى تجسده الراوية البطلة عبر تفاصيل دقيقة خاصة بالمرأة، وتشترك فيها مع غيرها من النساء (العاديات) تتعلق بالحياة اليومية والأدوار التقليدية المنوطة بالمرأة والتى لما تزل منوطة بها حتى لو كانت كاتبة. بدءاً من تنظيف المنزل والغسيل والعناية بالطفل ونهاية بانتظار الزوج والابن.... إلخ، ص ٤٤، وهى أمور لا تسترعى اهتمام الرجل، بل إنه يعدها تفاهة.

وثمة أشياء صغيرة تشغل الراوية بوصفها امرأة وأماً مثل ملابس الطفلة المفقودة (ص ١١، ١٣، ٥٤)، واستدعاء مراحل نمو الطفلة المفقودة لو أنها عاشت (ص ٤٢، ٤٦).

واستكمالاً لرصد التفاصيل الصغيرة المتعلقة بالحياة اليومية (الأنثوية) تهتم الراوية بتسجيل رأيها فى الشغالة، الذى يبدو واضحاً فى وصفها وتقييمها لعملها:

"هكذا تنتهى" أم هانى "سريعاً من عملها لأننى أراقبها اليوم. وتقف عند باب البيت تتحدث قليلاً مع البواب، قبلما تعبر الطريق لتنتظر الميكروباص المتجه إلى حلوان. أعرف أنها تعد الجنيهاً العشرين جيداً أثناء نزولها السلم. وأنها تضع جنيهاً واحداً فى قبضة يدها بينما تدس الجنيهاً الباقية فى صدره الواسع. تتوه الجنيهاً بين كتلتى لحم لا يحملها مشد الصدر. أراقبها فقط وهى تعبر الطريق. وأتذكر أنها سريعاً تعود يوم الاثنين القادم. الثامنة والنصف صباحاً أفيق على رنين جرس مزعج..." (ص ٤٦).

وسواء كان لا تعاطف الراوية مع "أم هانى" موقفاً ثابتاً أو موقوتاً بالحالة النفسية للراوية، فإن مسّ هذا الجانب العادى (جداً) من الحياة اليومية مسألة أنثوية محضة، هى تقطع وقتاً وتتطلب جهداً وتستنفد طاقة هذه الشخصية، وفى النهاية تشكل جانباً كبيراً من هذا السأم الذى سيؤدى بالبطل إلى حالة من الاغتراب. وفى الوقت نفسه تستحضر الراوية مشاعر خاصة بين الابنة وأمها:

احتميت بفراشى من وجه أمى العابس" (ص ١٧).
"جاءت أمى رغم كل شىء تحمل طعاماً وبعض الحكايات الجديدة، تحمد الله على سلامتى، أنا ابنتها التى خرجت بها من الدنيا (وماذا عن ابنتى) وتدفعنى إلى حافة الجنون" (ص ١٧).

لفتة حساسة تمس علاقة الابنة بأمها تعنى بتسجيلها الكاتبة كاشفة عن الحالة النفسية للبطل ومعبرة ببساطة عن العلاقة المركبة بين الابنة وأمها من زاوية الابنة.

على الرغم من بساطة التجربة في "دنيا زاد" فإنها تتقننا إلى ما هو مشترك وعام على مستويين، بين امرأة وأخرى، وذلك عبر التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالحياة اليومية ومسئولياتها الرتيبة الملقاة على المرأة وحدها، وأخص المرأة المعاصرة المضطلة بأدوار شتى ومتعددة، فضلا عن كونها إنسانة مستقلة لها شواغلها وعلاقاتها بغض النظر عن تفاهتها أو جلالها. إن ما ترصده الكاتبة من توالٍ للأفعال والمهام التي تقوم بها الشخصية الرئيسة/ البطلة والتي تحيلها إلى ما تعبر عنه بالسأم يكشف عن إحساس بالعام لدى المرأة المعاصرة واغترابها عن ذاتها.

أما المستوى الآخر فهو مستوى أعم يشمل المرأة والرجل معاً ويتعلق بالموقف من الموت ومواجهته، فالموت لدى الراوية لم يكن حدثاً فردياً خاصاً بـ "دنيا زاد" أو موت صديق (ص ٢٢ وما بعدها)؛ إنه موقف وجودي يخص الإنسانية وإن بدأ من لحظة تأمل خاصة جداً بامرأة تلد طفلاً ربما يموت أو لا يموت (ص ٤٣) أو من مجرد هاجس يهجس بالموت - لدى الراوية - في إلحاح (ص ٥٨، ٦٠، ٦١).

تشير الراوية مشكلة الموت ومشكلة وجودية تواجه الإنسان الذي يسعى إلى تحديثه، وذلك عبر استدعاء قصص الطفولة التي قرأتها كما قرأها أبناء جيلها، كما تستدعي بعض شرائط السينما (مقطع "لعبة الموت" من ص ٣٦)، فتخاطب الزوج حيث تقيم التوازي بين لعبة الموت في لوكي لوك (أو في سينما الكاوبوي) وبين مغامرة صنع طفل جديد شئت أن

تصنعه بقرار. كلتاهما لعبة، وثمة موازنة بين خوف وخوف،
وثمة ترقب للموت ورغبة في تحديه في الآن نفسه.

مارست "مى التلمساني" لعبة الكتابة في "دنيا زاد" بوعسى
وبشكل يضيف وعياً جديداً بالنسبة إلى المرأة الكاتبة، صحيح
أنها ارتادت موضوعاً بسيطاً كما أن معالجتها لهذا الموضوع
تمت بشكل مألوف عبر تعدد الرواة (المؤقت) وكسر زمن
القص بالاسترجاع والعودة إلى الزمن القريب أو البعيد
(ذكريات الطفولة) والالتكاء على الموازنة التمثيلية والكتابة عن
الكتابة. غير المألوف هو تغير المفاهيم التى تشكلت على
أساسها الشخصية الأساسية التى اكتسبت اللغة من خلالها
بساطتها وعينيّتها وحسيّتها.

إن انطلاقة الكاتبة من الموضوع الذى يبدو بسيطاً وأكثر
حميمية بالنسبة إلى المرأة يفتح طريقاً جديدة للتعرف على
الذات الأنثوية دون أن تنفصم هذه الذات عن إنسانيتها ودون أن
يلغى فعل الكتابة أنوثة الكاتبة، بل يحقق وجودها بشكل متميز
وفعال.

إن "دنيا زاد" نموذج حى على وجود تمايز تحقّقه كتابة
النساء - فى الموضوع وفى اللغة- ويكشف عن أهمية وجود
كتابة أخرى تكسب الأدب تنوعاً واختلافاً وثراءً.

الهوامش:

(١) يفكر، هكذا جاءت في الأصل. وأنا أميل إلى أن الكاتبة إذا كانت استخدمت المفردة، يفكر، فإنها استعملتها بمعنى، يظن، أما إذا كانت خطأ مطبعياً باعتبار أن الأصل (يفكر) فالكاتبة في كل الأحوال ترمى على تأكيد فكرة أن كتابة الرجل عن المرأة تكون مرهونة بحدود معرفته عن المرأة وتصورات النظرية وهما موضع نظر، في حين تكون كتابة المرأة عن نفسها عن معاينة وإحساس ومعايشة.

"حالات التعاطف" وكتابة التحرر رواية: نورا أمين

على الرغم من النقد الذى يوجه إلى الحركة النسائية -
العربية المبكرة فى سعيها إلى التحرر الذاتى بالمعنى الفردى
مغفلاً البعد الاجتماعى لقضية المرأة، فإن هذا التحرر الذاتى -
على المستوى ذهنى - لم يكتمل لدى معظم كاتبات تلك
الفترة. ولعل "مى زيادة" (١٨٨٦-١٩٤١) خير مثال على ذلك،
فهى التى كانت تسعى إلى تحرر المرأة بالكتابة وفى الكتابة،
ومع هذا نجدها تلوم نفسها على الكتابة فى إحدى رسائلها إلى
جبران خليل جبران، حيث كانت تربطهما - من على البعد -
علاقة نادرة الحدوث. كتبت "مى" :

"حتى الكتابة ألوم نفسى عليها أحيانا لأنى بها حرة كل هذه
الحرية، أتذكر قول القدماء من الشرقيين، أنه خير للبنات أن
لا تقرأ ولا تكتب. إن القديس توما الأكوينى يظهر هنا وليس ما
أبدى هنا أثر الوراثة فحسب بل هو شئ أبعد من الوراثة" (١٥)
يناير ١٩٢٤).

عبرت "مى" عن عقدة الذنب التى كانت مسكونة بها ، رغم

**مجلة سطور، نوفمبر ١٩٩٩.

دعاويها التحررية ومطالبتها بالمساواة، لأنها خالفت ما تنأهى إليها عبر ثقافتها العربية التى تنتمى إليها وثقافتها الغربية التى انفتحت عليها، وكلاهما - فى العصور المظلمة - كانت تنهى عن تعليم المرأة الكتابة، وتحذر الرجال من تعليم بناتهن الكتابة خشية الافتضاح إذا ما كتبت امرأة رسالة "غرامية" إلى رجل تحبه. وعقدة "مى" - كما أشارت فى خطابها - ليست وليدة الإرث فقط، بل المواضع التى لم تتغير بعد والذهنية السلئدة والغالبة فى المجتمع العربى آنذاك، ومع هذا عولت "مى" كثيرا على مستقبل كتابة المرأة، وظلت مستمرة فى دعوتها للمرأة أن تكتب عن "ذاتها" ولا تكتفى بما يكتبه عنها الكاتبون/ الرجال، وهى دعوة بدأتها منذ عام ١٩١٤.

وبعد مرور ما يزيد عن ثمانين عاما من دعوة "مى" التى والتها بدعوات أخرى مستفيضات، يبدأ جيل من الكاتبات الشابات الكتابة عن الذات بوعى جديد وبذهنية حرة متفتحة وروح مغيرة وخالية من عقدة الذنب.

ونورا أمين صاحبة مجموعة "حالات التعاطف" (١٩٩٨)، واحدة من هؤلاء الكاتبات الشابات الواعدات فهى تكتب وفى داخلها قناعة أنها تصون الحرية التى تمنحها لها الكتابة فلا تلوثها بالخوف أو الإخفاء، إنها تتحرر بالكتابة ولتتحقق وتحيا بها، قدمت هذا بوضوح فى روايتها "قميص وردى فارغ" (١٩٩٧)، وأثارت أكثر من سؤال حول الكتابة والمرأة، والكتابة والتحرر، والكتابة والوعى بالذات، والكتابة والترف.

إن نورا أمين تكتب وتعى ما تكتبه، وهذا الوعى كان وراء التوازى الذى أقامته فى "قميص وردى فارغ" بين عملية إنتاج

الكتابة وقصة الحب التي تدور حولها الرواية. من هنا كانت التساؤلات المثارة وكان دفعها للاتهامات التي توجه إلى كتابتها وإلى الكتابة النسائية - على وجه العموم - وتأكيدها أهمية اكتشاف الذات وتحديد موقعها من الآخر.

تعد "حالات التعاطف" رابع عمل أدبي للكاتبة بعد روايتها "قميص وردى فارغ" وثالث مجموعة قصصية بعد "جمل اعتراضية"، ١٩٩٥ و"طرقات محدبة" ١٩٩٥.

ويبدو عدد كبير من قصص هذه المجموعة بمثابة تنويعات على لحن سابق في روايتها السابقة، وربما أرى هذه القصص - من ناحية أخرى - شذرات انفصلت عن جسد الرواية، ثم نمت خارجها لتتشكل على هذا النحو المستقل : (هاتف أخير، جول جمال، غير صالح للاستعمال ، قارعة الطريق، لذة الفراق).

تدور معظم قصص هذه المجموعة حول علاقة المرأة بالآخر/ الرجل. وتحدد القصة التي تحمل المجموعة عنوانها الوجوه المختلفة لهذا الآخر : الحبيب ، الزوج ، الصديق، الأب، وتراها الكاتبة أشكالاً متعددة لجوهر واحد .. والعلاقة التي تتناولها قصص المجموعة (دراما، هاتف أخير، جول جمال، قارعة الطريق، الطرف الثالث، غير صالح للاستعمال، لذة الفراق)، تضيق لتتأصل في علاقة الحب النمطية بين الرجل والمرأة، وتتسع أحياناً لتشمل العلاقة بالزوج - الذي كان حبيباً - أو الصديق أو الأب. والرواية في هذه القصص هي الشخصية الرئيسية/ البطلة، وهي امرأة مأزومة محبطة دائماً في حبها مع كل الرجال الذين عرفتهم، لم تعركها الحيلة

بعد، وغالبا ما توضع فى علاقة غير متكافئة مع الرجل/ الآخر الحبيب أو الرجال/ الآخرين من محترفى الحب وأساتذته (هاتف أخير، لذة الفراق، غير صالح للاستعمال).

وحيث تتأمل الراوية هزيمتها أو هزائمها المتوالية يتكشف لنا إلى أى حد تحمل هذه القصص آلام النضج، كما تحمل الوعي الذى يتحقق لها عبر جسر المعاناة، حين تصطدم مشاعرها المثالية بالواقع المرير الذى يكشف لها عن حنكة الآخر وزيفه وربما استغلاله وقسوته: (قارعة الطريق ، لذة الفراق، هاتف أخير).

أزمة النضج:

أما درس النضج الذى تلقته الراوية/ البطلة/ التلميذة، من الآخر/ الرجل / الأستاذ محترف الحب هو أن الحب لعبة يمكن أن تبدأ وتنتهى ببساطة لمن يعرف أصولها وقواعدها ويتقن أدائها، وقد أداها محبوها والذين أحببتهم وخرجوا منها سالمين، ليواصلوها مع أخريات، أما هى فخرجت وحيدة غريبة منبوذة، وتلك أزمته، حيث لم تكن قد أتقنت اللعبة بعد. وعندما تتقنها تؤديها باقتدار فى قصة (دراما) وتتقن معها مهارات أخرى أهمها التحايل على المواضع المهيمنة فى مجتمع يعيش على النفاق والكذب:

"ونحاول أن نمسك العصا من المنتصف لأننى أود أن أعطى انطباعاً جيداً بكونى عذراء فاضلة، ولأنك لا تريد أن تبدو كالصبي الذى يود لو يلتهم الكعكة كلها مرة واحدة. نتحايل على تقاليدنا ونمرر عديدا من الأوراق من تحت المائدة" (ص ١٠)

واللافت أن قصة (دراما) لها وضعية خاصة بالنسبة إلى مثيلاتها من القصص التي تتناول علاقة الحب المحبطة، ذلك أنها تكشف عن رؤية الكاتبة لأزمة جيلها من الشابات والشبان وتأثير قيم العصر على هذه العلاقة، حيث أصبح الحب نمطاً من أنماط الاستهلاك، له مفرداته المتعارف عليها وخطواته المتوقعة سلفاً. لقد أصبح الحب - لدى الكاتبة - لعبة مشتركة بين الرجل والمرأة، كل منهما يؤديها بإحساس اللحظة ليشبع حاجاته العاطفية والجنسية، ثم يعاود ممارستها من جديد تعويضاً عن إحباط كبير فرضته طبيعة هذه المرحلة التاريخية التي يحس فيها أبناء هذا الجيل وبناته بفقد الدور العام، وعدم القدرة على تغيير المجتمع.

و"نعاود الكرة كي نتقن اللعبة أكثر أو كي نتفوق عليها، نتلاعب بأنفسنا، بأجسادنا برغباتنا لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لنا" (ص ١١).

إلا أن العبء الأكبر في هذه العلاقة / اللعبة يقع على المرأة، لأنها هي في ذاتها تتحول إلى سلعة في عرف هذا المجتمع الاستهلاكي، الذي لم تتغير مفاهيمه - بعد - عن المرأة.

فضلاً عن أنه يستغل تسليعها لصالحه .

"أحتفظ بالخطوط الخارجية وأبدل الملامح والألوان وفق الموضة السائدة، أتشبه بشارون ستون أو بشريهان، أرتدى الملابس الضيقة أو الكاشفة أو الحاجبة للضوء". (ص ١٢)

ليس استسلام الراوية هنا رضوخاً، إنما ينطوى على

الاستتكار الذى تؤكدُه عبارة يتكرر ورودها على لسان الراوية - بالطبع لأنها المتحدثّة الوحيدة فى كل هذه المجموعة - هذه العبارة هى "قريباً نصبح أبناء بارين لهذا العصر". وما يبطنه هذا الاستتكار أن اندماج الراوية فى هذه العلاقة يتم فى إطار استغلالها، ويبقى استخدام الكاتبة لاسم الجمع "أبناء" الدال على الذكر - هنا - تجسيدا لاستيعاب الذكورة للأنوثة لغوياً وبالتالى، فإنه يزكى عدم تحقق الاستقلال التام للراوية فى هذه العلاقة التى تتم لصالح الآخر / الرجل على حسابها، وإن كنت لا أدري هل قصدت الكاتبة إلى ذلك أم لا ؟

كما تحمل قصص نورا أمين وعيها بوضع المرأة فى هذا المجتمع الذى يتغذى على الكبت والحرمان بالنسبة إلى الجنسين (صف منتظم) ويجيد ممارسة الهيمنة على الأنثى وحدها، حيث يسقط عليها الرجال دائماً مكبوتات غرائزهم (جول جمال) ويخضعونها بعد أن يروضوها منذ طفولتها المبكرة لمفهومهم عن الأنوثة، أو حين يحصرون وظيفتها فى الإغراء والغواية (حمالة صدر أخرى، حاجات غريبة).

ويحتل الجسد مكانه مهمة فى هذه المجموعة، خصوصاً فى "سرد شائك لهلوس عتيقة". تطرح القصة سؤال التحرر من نظرة قديمة مهيمنة تركيها الضوابط الاجتماعية الصارمة التى تمارس على جسد المرأة فقط، بوصفه مصدر الغواية، وتتلخص الفكرة فى ثنائية الروح والجسد والانفصام التام بينهما، فى الوقت الذى لا تقيم فيه هذه النظرة أى اعتبار لقدرة الجسد على الإحساس والإدراك. ولا لتأثير إهدار هذه القدرة فى الروح، وذلك عندما يتم إخضاع الجسد للضوابط الاجتماعية

الضاغطة على حرите فى الحركة والتصرف والسلوك والإدراك والاكتشاف.

تثير قصة "سرد شائك" فكرة مفادها أن ثمة علاقة جدلية تفاعلية بين الجسد والروح، فالجسد له دوره فى التأثير على الروح، وليس العكس فقط؛ ومن هنا فإن الضمور الذى يسببه القمع الاجتماعى للجسد لا يقتصر عليه وحده، إذ يتسبب فى ضمور الروح أيضًا.
نقول نورا أمين :

"فتشبثوا سريعاً بذلك الجسد الذى أحمله والذى شاءت الصدفة أن تتناسخ فيه روحى، لكننى حرصت أيضًا أن أكون فتاة وديعة، حتى لا أسبب لهم قلقاً، فاطمأنوا إلى وجودى، وكنت أنا أنفذ تعليمات دليل استخدامى بدقة وأتفادى أية مناقشات فى طريقها إلى الحدوث" (ص ٤٢)

"وحينما لا يحتدم أى شىء بأى شىء أخنع لدورى وتمثيليتى، وأخشى أن أكون قد افتتدتهما، فتكون تلك بداية ضمور روحى المألوفة لى. وأتساءل هل تقمصت تلك المرأة أكثر مما يجب أم سكنتنى هى قديما وسكنتها دون أن أدري؟ وإلى متى يدوم ذلك" (ص ٤٤)

وتطرح قصة (حاجات غريبة) سؤال التحرر بشكل مختلف، فالراوية تكتشف أنها لا تزال مسكونة بالخوف والتردد فى صراعها ضد المحظور وسيرها فى الاتجاه المعاكس والخروج على الثبات والنمطية. من هنا تطرح سؤالاً يكشف عن تشبثها بالصورة النمطية للذات وسط الجماعة أمام نفسها والآخرين، فقد كسرت هذه القصة كثيراً من المؤلفات، عندما

قدمت صورة غير متوقعة للمرأة، وهى تتطلب طريقة خاصة فى الاستقبال، من زاوية محاولة نقض الصورة النمطية الثابتة للمرأة داخل الكتابة.

إلا أن هذه المجموعة تبعث على التساؤل عن الشكل والانتماء للنوع، وشأنها فى ذلك شأن الكتابة الجديدة - فى النوع القصصى - لدى بعض الكاتبات الشابات بشكل عام. وبعبارة أخرى، بعد قراءتنا "حالات التعاطف" لا مفر من طرح سؤال مثل : هل هى قصص قصيرة حقاً؟ وليس وراء هذا التساؤل نية المحاكمة المعيارية بأية حال، خصوصاً إذا كانت هناك قناعة بأن أدبية النص تعنى الخروج على القواعد المألوفة. غير أن معرفة الجديد وغير المألوف لا تتم دون قياس ما.

المخاطب الغائب

ومن الملاحظ فى هذه المجموعة أن القص يتراجع فيها إلى حد كبير - أستثنى السرداب - فهى تبدو مجموعة من التأملات الخاصة بشخصية واحدة - هى الراوية - والعالم الذى تتأمله هو عالمها الخاص، وصوتها هو المهيمن على ما عداه، وربما كان هذا سبباً من أسباب رتابتها أحياناً. تروى - المجموعة - بضمير المتكلمة دائماً، التى توجه خطابها إلى مخاطب مذكر حاضر لغوياً فى ضمير المخاطب المستتر أو الظاهر (المنفصل أو المتصل) وقد يضمّر المخاطب فى ضمير الـ "نحن" أو "نا" المتكلمين. غير أن هذا المخاطب، غائب دائماً، رغم حضوره لغوياً، ورغم حضوره فى المشهد على

ندرة وجود المشاهد القصصية.

فالراوية متأملة أكثر منها حكاة لا تصف أشياء مادية محسوسة بقدر ما تتأمل أو تتذكر أو تستعيد، وهي تغرق أحيانا فى غنائية تعتمد على تكرار جمل بعينها فى بدايات مقاطع تأملاتها أو نهاياتها، كما هو الحال فى (دراما) : أتبادر إلى ذهنك الآن : "فى أناقة أو فى هرج... إلخ".

لم تشغل الكاتبة بالحدث وإنما كانت مشغولة أكثر بدلالة الحدث وتأملها له. وكثير من الأحداث التى سردها اتخذتها ذرائع لتأملاتها وطرح تساؤلاتها (حاجات غريبة).

ثمة رسالة معينة ورؤية خاصة وراء هذه المجموعة فرضت هذا النوع من الكتابة التأملية : فالكاتبة معنية بمراجعة المقولات النمطية أو الأفكار السائدة والمفاهيم الثابتة والقيم المروج لها، كما هى معنية بمساءلتها بغرض تحديد موقع الذات الأنثوية فى علاقتها بالآخر من خلال علاقة محدودة جدًا وخاصة جدًا وهى علاقة الحب. من هنا كان تركيزها على نقض مفردات هذه العلاقة فى معظم قصص المجموعة، ومن هنا كان اهتمامها أيضًا بخلخلة الأفكار الثابتة المتعلقة بمفهوم الأنثى.

وهذا يقودنى إلى أهم سمة أسلوبية تتسم بها هذه المجموعة حيث تغلب على طريقة صياغتها سمة السخرية التى تبطن كثيرا من المرارة. تستعمل نورا أمين السخرية بوصفها شكلاً من أشكال الكلام الذى يتجاوز الجملة إلى الفقرة وربما يشمل بناء العمل كله، حيث يصبح للكلام دلالة ثنائية؛ ظاهرة وباطنة، وتكون الدلالة الباطنة متناقضة مع الأولى.

واستعمال الكاتبة لهذه الوسيلة يزكّي المدلول العام لمجموعتها الهادفة إلى مساءلة الآراء السائدة والأفكار المهيمنة ومقاومة الأنماط الثابتة ، فتصبح السخرية وسيلة للكشف والفضح والتخفيف أيضاً.

وقصة "حمالة صدر أخرى" خير مثال على هذه الطريقة في الكتابة بدءاً من الجملة الأولى حتى نهاية القصة، تبدأ الكاتبة قصتها بهذه العبارة:

"نعم، أنا المرأة الفتاة التي ساقها إليكم قدركم.. حتى تقض مضاجعكم"، ثم تنتهيها بالعبارة نفسها: "نعم أنا المرأة الفتاة القادمة نحوكم أبتاع حمالة صدر..". (ص ٦٣، ٦٧).

ليست المرأة الراوية - هنا - بغاوية حقيقية؛ إنها امرأة حرة تريد أن تستمتع بحرية جسدها وهو يتحرك دون أن تتطفل عليه أعين أصحاب الغرائز، أو هي امرأة حرة تعرف أنها لا تمتلك جسدها، ولا حق التحكم في حركته وتصرفه وسلوكه، وتعرف أنها محكومة ومستيرة بنظرة ثابتة لجسم المرأة بوصفه مغويا في ذاته، لكنها تجاوز المحذور، وتسير في عكس الاتجاه، وتتظاهر بتبني ما يؤكد غوايتها بهدف فضح هذه النظرة وتخفيفها، من هنا كانت عناية الكاتبة بذكر بعض مفردات الغواية على لسان الراوية.

"أمشق لكم ظهري، ألف يدي حول خصرى، وأداعب خصلات شعري في مكر... إذا سمحت لي بالكشف عن ساقى خارج الجينز الأمريكى الأزرق، ربما طاب ذلك أيضاً للرجل طويل القامة.. إلخ" (ص ٦٥).

وفي قصة "جول جمال" تتظاهر الراوية بتبني كل ما تلقنته

حول مفهوم الأنوثة وبعض صفات الصورة النمطية التي يسقطها المجتمع الذكوري على المرأة :

"كذلك فأنا حين أقدم - في شجاعة لا بأس بها - فإنني أتكأ في مشيتي حتى أدهم يتلذذون بالمفاتن الأنثوية التي تأكلت بفعل تدريبهم، ثم أميل على كل منهم في مودة، لأجمع قطعاً مما احتفظوا به في جيوبهم" (ص ٢٤).

اعتمدت الكاتبة على السخرية بوصفها وسيلة لكشف المستور والمتواطأ عليه وفضحه فيما يتعلق بجانب من جوانب الصورة النمطية للمرأة، وذلك ليتحقق هدف أبعد وهو التحرر من تحكم مثل هذه النظرة وهيمنتها. وتبدو لغة نورا أمين في هذه المجموعة بشكل عام مغلقة بهذه السخرية، كما أن ارتقاءها بلغتها يبدو واضحاً أيضاً : فبقدر ما تبدو بسيطة وشفافة تظهر مبطنة بمعان صافية ودلالات لا تسلم نفسها بسهولة، وتبدو عناية الكاتبة الفائقة بالتصوير البلاغي خصوصاً في حالات التعاطف.

ربما تصدم تأملات نورا أمين من يقرأها ، بجرأتها في اقتحام مناطق محفوفة بالخطر وفي مقاومة النمط السائد، وفي محاولتها التحرر من سيطرة بعض الآراء فيما يخص المرأة. لكن يبقى لها أن تتحرر من دائرة الأنا المغلقة وواحدية الصوت ومن دائرة الآخر فاقد الصوت.

"بستان الأزركية" واغتراب النفط*

كان العمرى واحداً من الذين اهتموا اهتماماً خاصاً بما يمكن أن نسميه "أدب الغربفة فى الخلىج"، أو ما أطلق عليه أستاذنا الدكتور شكرى عىاء "أدب الاغتراب النفطى"، وبالنسبة إلى هذه السمات العامة التى سبق أن تناولتها فى مجموعته "إكليل من الزهور" التى يتسم بها إنتاج العمرى القصصى فإن هذه السمات تتطبق على مجموعة "بستان الأزركية"، وقد قسمها إلى قسمين كبيرين أو أساسيين، الأول ينتمى إلى ما نسميه بأدب الاغتراب النفطى. يشمل هذا القسم قصص: فطيرة الفقراء، ليل، فراغ، كائنات غامضة، أما القسم الثانى فيشتمل على تجارب تتعلق بالاغتراب داخل الوطن، إن صح هذا التعميم، وينطبق هذا على قصص: قحط، عفن، بستان الأزركية، وإن كانت قصة بستان الأزركية تعد أهم هذه القصص من وجهة نظرى بالطبع.

* نشرت مجلة أدب ونقد فى العدد رقم ١٨٤، ديسمبر ٢٠٠٠. هذا المقال مسبقاً بعبارة "مقال لم ينشر" وقدمته بما يلى: هذا المقال هو واحد من أواخر ما أنتجت الناقدة الراحلة د. ألفت الروبى. وهو تفريغ لمحاضراتها النقدية حول "بستان الأزركية" لمحمد عبد السلام العمرى، فى ندوة بجمعية النقد الأدبى بشاردن سىتى. ويشرف "أدب ونقد" أن تنفرد بنشره. وتجدر الإشارة أن الكاتب محمد العمرى هو من قام بتدوين المحاضرة المسجلة، على مسؤوليته، وأرسلها للمجلة للنشر.

رغم أن مجموعات العمرى السابقة تضمنت هذا التوازي بين قصص الغربية والقصص التى تتناول تجارب تتعلق باغتراب المصريين داخل الوطن، أو تتعلق بنقد اجتماعى لبعض الظواهر السلبية الموجودة، فإن أهم ما تتسم به هذه المجموعة "بستان الازبكية" هو اختصاصها بتقديم نماذج إنسانية خليجية، بالتحديد فى قصتى "فراغ" و "كائنات غامضة"، هذا من حيث الموضوع، ومن حيث الشكل تتراوح هذه القصص فى "بستان الازبكية" بين الطول والقصر، فهناك قصص قصيرة جداً، مثل "قحط"، "ليل"، وكل منهما تعد لقطة فى حد ذاتها، وهناك القصص القصيرة الطويلة، مثل بستان الازبكية التى شغلت ما يزيد على ثلث المجموعة تقريباً من حيث الحجم، إن لم يكن النصف.

ومن القسم الأول (والقصة الأولى تحمل عنوان "قطيرة الفقراء"). هذه القصة تنويعاً على علاقة الأجير المتعاطف مع الكفيل، وهى علاقة استغلال وقهر سبق للعمرى أن تناولها فى مجموعات السابقة، لكن تظل لهذه التجربة خصوصيتها أيضاً، فالكفيل هنا يمارس قهره للأجير بطل القصة، ويلاحقه بهذا القهر حتى بعد سفره إلى وطنه، ويفسد عليه فرحته بالوليد المنتظر، ويجعله فى حالة كابوسية بعد اختفاء القلبينية، وهى الشخصية الأخرى المقهورة فى هذا النص. تكشف أيضاً هذه القصة عن جانب من جوانب استغلال الكفيل لمكفولييه المحتاجين الفقراء الذين أجبرهم على هذا الانصياع احتياجهم وفقرهم، وهذا ما تشير إليه القصة، أو ما تعطينا إياه من انطباع، حين يقوم هذا الكفيل بتحميل هؤلاء تبعات لهوه وعبثه وانحرافه، وبهذا يجمع بين الكسب المادى وإرضاء شهواته على حساب الآخرين الفقراء. والقهر هنا - وهذه مسألة مهمة - يشمل الرجل والمرأة معاً،

المحاسب والخادمة الفلبينية، غير أن قهر الخادمة الفلبينية قهر مزدوج، لا يمارسه الكفيل وحده، إنما أيضاً زوجاته لهن دور فى ممارسة هذا القهر.

فى قصة، "ليل" نجد ما يقابل اختفاء الخادمة الفلبينية وهو اختفاء المصرية التى أشار إليها فى سطر واحد. وهذا الاختفاء يوحى بتعرضها لنوع القهر نفسه، كما أنها تنتمى إلى هذه البيئة الفقيرة جداً، والتى أطال العمرى فى وصف معالمها والحال التى كان عليها والدها.

فى القصة التى تحمل عنوان "فراغ" يقدم نموذجاً للزوجة الخليجية التى تعاني من الفراغ العلقى والعاطفى أيضاً والمشغولة بتوافه الأمور، والتى تقطع وقتها فى المحادثات التليفونية التافهة، إلى أقصى حد ممكن لدرجة أنها تفقد طفلها؛ إذ نسيتهما يغرقان فى الحمام الذى أعدته لهما، قبيل انشغالها بالتليفون، وقبيل انشغالها "بالغديوة" التى أعدتها لجاراتها.

القصة الرابعة تحمل عنوان "كائنات غامضة"، تعرض لشخصية البدوى ذى العقلية المتحجرة، الذى لم تمسه الحضارة أبداً رغم الثراء، ورغم إفادته من مظاهر التحضر الخارجية، فالثروة التى جاءت إلى هذا البدوى لم تغير من عقليته، يعرض العمرى هذا بالتفصيل، فالقتران أكلت جانباً من هذه الثروة، ولا تزال تهدد بقيتها، ورغم ذلك لم يقتنع بإيداع هذه المبالغ الطائلة فى أحد البنوك، ومن المفترض أن القصة تترك انطباعاً ينطوى على السخرية من خلال إدراك المفارقة بين وضعيه البدوى الاجتماعية بين قومه، هذه الوضعيه التى أهلتها لها هذه الثروة الطائلة، وبين تفكيره الجامد المتحجر، وهو أمر بالطبع ينذر بإفلاسه وإفلاس قومه معه.

السمات العامة للمعالجة القصصية في هذه القصص الأربع، تكاد تصب في مجرى واحد، فالمؤلف شغل بالحدث أساساً، وأعنى بالحدث الوقائع التي تحتويها أو التي تقوم عليها، فهو حريص على ترديد ما يروى من وقائع تتعلق بعلاقة الكفيل بالأجير، أو الطرائف التي تروى عن بعض البدو الذين أثروا واغتتوا، أو من الزوجات الخليجات وتجاربنهن، وإهمالهن لبيوتهن وأطفالهن، ومثل هذه القصص تزوج في بيئة المغتربين عموماً سواء كانوا مصريين أو غير مصريين في الخليج.

انشغال العمرى بالحدث في هذه القصص وحماسه الشديد وانفعاله أيضاً بهذه الوقائع كان له تأثيره البالغ في بعده عن الواقع الفعلي، وعدم قربهِ الحقيقي منه، وسوف أكشف بعض هذه الشواهد، وهذا بالطبع لا يقلل إطلاقاً من قيمة المغامرة التي أقدم عليها العمرى بتناوله لهذه التجارب، لكن هذه وجهة نظر، وأرجو أن يتسع صدره لها.

يتجلى هذا في رسمه للشخصيات التي قدمها. ففي تصوّري، ومن خلال قراءتي بوصفي متلقية، نجد أن تقديمه للشخصية يبدأ غير متماسك أحياناً، مثلاً شخصية الزوجة في قصة "فراغ"، فالانطباع المفترض أن تخرج به من هذه القصة، هو أن هذه الزوجة الأم خاوية عقلياً وتافهة وتهمل شئون بيتها وتهمل النظافة، أي تهمل الاهتمام عموماً بأحوال بيتها، لدرجة أنها فقدت طفليها الوحيدين.

تصوير الكاتب في بداية النص لتعاملها مع الطفلين، بدأت يومها بتنظيف الحمام، ثم رش المبيدات، وجمع ما تخلف من حشرات، ثم أعدت البانيو، ثم أتت بالطفلين بعد أن اطمأنت إلى أن المياه أصبحت درجاتها مناسبة، ثم بعد ذلك أخذت تداعبهما،

ثم جاءت بكاميرا والتقطت لهما بعض الصور، أتحدث هنا عن التماسك داخل النص، بعد ذلك انشغلت بالمكالمات التليفونية، وبيعاداد "الغديوة"، وخرجت الجارات وشغلت بغسل الأطباق إلى آخره وفي النهاية تنبعت إلى موت الطفلين.

هذا التقديم الذي قدمه للشخصية في بداية النص لا يتناسب أو يتسق مع النتيجة التي حدثت، بالإضافة إلى هذا صورها وهي تتأمل من خلال شرفة ذات مشاعر وأحاسيس، غابت في الأسى والتأمل، بدأت تتذكر طفليها عندما وجدت بعض الأطفال يمرون. يجد القارئ هنا نفسه في حيرة، هل يتعاطف معها أم يقف ضدها؟ هذا تساؤل، مثل هذا التقويم يعوق تحقيق الانطباع الذي أعرف تماماً أن العمرى يريد أن يوصله بإهمال هذه الزوجة وتبلدها، بالإضافة إلى أنها تكره المصريين إلى آخر الأوصاف السلبية التي ذكرها في النص.

أيضاً في تقديم نموذج الخادمة الفلبينية، هي امرأة مقهورة، خادمة، لكنه في الوقت الذي يكشف فيه عن قهرها سواء كان واعياً بهذا أو غير واع، يقدمها باعتبارها خبيرة في إمتاع الرجل، وإشعال رغبته، حتى في استخدامه للأفعال، وأنا حريصة جداً على استخدام اللغة الاستخدام الصحيح لأن اللغة مهمة في عملية الصياغة، يستبدل أفعالاً تبدو فيها هذه الخادمة هي الفاعل، يقول "التي أمتعته، وعرفته، وأفهمته، كيف تكون الأنثى نظيفة، ومرغوبة ومتى تشعل نار رغبة الرجل فيها". هذا أيضاً فيه تعارض أو عدم اتساق، هل أتعاطف مع الخادمة أم لا أتعاطف؟

ولي عودة بعد ذلك لأنى سوف أحاسبه حساباً عسيراً على موقفه من المرأة عموماً، وأنا أعتقد أن هذه المسائل تسقط منه عفواً، وهي ليست مقصودة بالتأكيد، وأنا لا أجرو على هذا

الاتهام، إنما من الممكن القول بأن الصياغة أو الموضوعات تقود أحياناً إلى ذلك لأنه بالنسبة إلى الخادمة الفلبينية يتردد دائماً في أوساط المغتربين، وأنا سمعت هذا الكلام في مكانين في دول الخليج، أن الخادمة الفلبينية سهلة وأنها هي التي تريد ذلك، لا.. هي تقع تحت قهر مزدوج هي خادمة يقهرها سيدها من أجل أن تفعل ذلك، هي ليست مخرّجة في ذلك.

من السمات العامة أيضاً التي يتسم بها هذا الجزء من المجموعة النتائج المترتبة على فكرة الانشغال بالحدث، المبالغة الشديدة مثلاً في استقبال الزوج العائد، في قصة "فطيرة الفقراء" يجعل الزوجة ترتدى فستان فرحها الأبيض، وطرحتها الطويلة، وبناء على كلام الراوى في آخر النص، فإن الزوجة كانت في أواخر أيام الحمل، وقد بقيت أيام قليلة على ولادتها، أنا أرى أنه منفعل بالحدث جداً، ويريد أن يصل به إلى أقصى مداه، فيقوده هذا إلى إحداث نوع من المبالغة، الزوجة ترتدى الفستان وتذهب إلى المطار لاستقباله والفستان ضيق تماماً، والطرحاة طويلة إلخ.... هذه الأشياء قد تبدو يسيرة، لكن في تصوّري أن تراكم هذه الأشياء يكون له تأثيره السلبي على توصيل الوعي بالواقع، وهو وعي متحقق لدى العمرى، لا أشك إطلاقاً في تحقق هذا الوعي، لكن مثل هذه الصياغات، أو مثل هذا التقديم يؤثر تأثيراً سلبياً على توصيل الوعي بالواقع الذي يسعى هو إلى توصيله، لأنه مشغول بالنقد الاجتماعي وحريص على إن يقول أن الأدب وسيلة لاكتساب الوعي، ويمكن أن يكون وسيلة لتغيير هذا الواقع، لكن مثل هذا التقديم يشوش الرؤية التي يريد المؤلف أن يوصلها.

وتعد قصة "بستان الأزركية" قصة بديعة، ومن أهم قصص المجموعة على الإطلاق. وقد وضح أنه كان واعيا بذلك، ومن هنا جعل عنوان المجموعة "بستان الأزركية" وهو اختيار موفق إلى حد كبير، وهي تجربة فريدة بالنسبة إلى تجارب العمرى السابقة كلها، وهي أيضاً معالجة جديدة بالنسبة إلى القصة القصيرة على مستوى الكتابة القصصية في مصر بصفة عامة، وإن عملنا الأكاديمي يتطلب دائماً متابعة الأعمال، والوقوف عند الظواهر المشتركة إلى آخره.

العمرى بدا متجاوباً بشدة مع "حديث عيسى بن هشام" بسبب فكرة ابتعاث الأموات من قبورهم، واعتبار هذا الميت وسيلة قصصية معينة على رصد التغير الذى طرأ على المجتمع المصرى من خلال إبراز المفارقة بين الماضى والحاضر، من هنا كان ابتعاث الخديوى إسماعيل، تلك الشخصية التى أشار إليها دائماً بقوله "الرجل"، مرة واحدة فلتت منه وقال الخديوى، الفرق أيضاً بين حديث "عيسى بن هشام" و"بستان الأزركية" أن عيسى بن هشام هى بداية البدايات، فكرة ابتعاث الميت، الفكرة الثانية قيام القصة على وجود راو يتحدث بضمير المتكلم، وجود شخصية أخرى محورية مرافقة لهذا الراوى، هى شخصية الميت الحى الذى ابتعث، الفرق بينهما أن وقائع "أحداث عيسى بن هشام" دارت فى إطار الحلم، أما وقائع "بستان الأزركية" دارت فى إطار الواقع المادى المحسوس. وكان العمرى حريصاً على أن يؤكد أن ما حدث كان واقعاً، وليس حلم الغفلة. يقول:

"الواقع المجسد كان أمامى، وتفصيله التى مزقت البقية الباقية من العقل والحكمة تسيطر بإحكام لا فكاك منه على أعصاب المخ، لقد حاولت فى البداية أن أتخيل أنه حلم الغفوة، لكن مقدم

الرجل البطيء راقعاً ساقاً أمام الأخرى بتأن وإمعان، نازعاً إياهما من غراء الأسفلت المتقد، ومن ثم اقترابه منى جعلنى موقناً أنه حقيقة" (ص ٧٥).

الكاتب حريص على أن يقول أنه حقيقة، والمكان هنا يؤدي دوراً مهماً، وهذا ما يجعل العمل عملاً متميزاً "بستان الأزيكية" مكاناً ذا دور محوري، لا يقل أهمية إطلاقاً عن دور الشخصيتين، معالجة الشخصية المشار إليها بكلمة الرجل - وما فهمنا بعد ذلك أنه الخديوى إسماعيل يتم فيها المزج بين الحقيقة والخيال، وهذه هي التقنية الجميلة التي لجأ إليها، والتي اعتمد عليها العمل القصصي كله، المزج بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، وتصاعد هذا المزج عندما تحولت شخصية الرجل من حالة الغضب الشديد والاعتراض والاستتكار على ما حدث إلى شخصية مناورة مع الأمريكي، ثم متواطئة، ثم وقوعها بعد ذلك ضحية لبعض اللصوص الذين أخذوا منه الأموال التي اكتسبها من ذلك الأمريكي، هذه التقنية، أو الطابع الفنتازي للشخصية أكسب القصة بعداً جمالياً.

بالنسبة إلى المكان أيضاً، فإنه بمثابة بؤرة صديدية تتجمع فيها كل الخبائث التي لحقت الوطن وتنزّ بكل أنواع الفساد والانحلال والتدهور الذي أصاب الكيان المصري. هذا المكان قدمه النص بوصفه دلالة حضارية تحققت في الماضي، وتحقق من خلالها الانتماء، وتحققت الهوية أيضاً. هذه الهوية افتقدت في هذا الحاضر عندما قامت هذه الأبنية، وعندما تحولت الأماكن المحيطة بهذا البستان إلى صفقات مع الأجنبي الجديد، البديل للأجنبي الذي سبق أن احتل مصر منذ أكثر من مائة عام.

من هنا تأتي قيمة المكان التي حددت كيف فقدت الهوية، وكيف تم الاستلاب وكيف استوعب المصري في الآخر الأجنبي الجديد وهو الأمريكي. ومن هنا كانت إشارته دائماً إلى شعار يد الصداقة الأمريكية المصرية وإلى المشروب الأمريكي... إلخ.

القصة كلها قائمة على طابع ما يمكن أن نسميه في البلاغة اليجورى "Allegory"، بمعنى أنها ليست رمزية لأنها واضحة ومباشرة، ولأن أى قارئ يمكن أن يصل بسهولة إلى المعانى الكامنة وراء هذا السطح، فالبستان هنا يمثل الوطن يمثل الهوية، يمثل كل هذه المعانى، لكن تغلب عليه السمة التسجيلية. واهتمام العمرى بتوصيل الرسالة أدى إلى اصطناع حيل تبدو غير مقنعة لدعم السرد والاستمرارية إلى الأمام، كما أن هناك بعض الاستطرادات لا تقدم ولا تؤخر بالنسبة إلى المعالجة القصصية.

وفيما يخص موقفه من المرأة في هذا العمل بالتحديد "بستان الأزبكية": يتكرر ذكر المرأة في أكثر من موضع، والمرأة مظلومة معه جداً، وهذه الملاحظة تنطبق على مجموعة "إكيل من الزهور" أيضاً. وهنا نجد أن الراوى يستدعى ذكرياته الخاصة لأول تجربة له مع المرأة فى الريف بالتحديد مع ناعسة ابنة المواوى، وهو مغنّ شعبي، وليس اسماً لشخص، وقد تكررت الإشارة إلى هذه الذكريات فى أكثر من موضع ص ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٣، مشيراً إلى ناعسة فى كل هذا. أيضاً يستدعى الراوى ذكرياته الخاصة لأول أنثى قاهرية فى حديقة الأزبكية، والقارئ للقصة قد يرى أن استدعاء ذكريات من هذا النوع لا يتناسب مع مجال الأحداث ولا علاقة لهذا الاستدعاء بالقضية المثارة فى هذه القصة، وهى قضية الانهيار الذى يتعرض له كيان مجتمع بأسره يقوم بعد التحول الانفتاحى.

وأنا أرى أن الوظيفة الوحيدة لهذه الاستطرادات أو الاستدعاءات هي فتح شهية القارئ الذى يبحث عن هذه الإشارة. وقد يؤخذ العمرى بهذا الكلام ويدهش، والعمرى ليس متعمداً، لأنه لو راجعها بناء على هذا الاستدعاء فمن الممكن أن يكون مفيداً فى سيرة ذاتية، لأن هذه التجارب كان لها دور فى تكوين الوعي وتشكيله، وعى الشخصية بذاتها، بعلاقتها بالآخر، وإنما هنا لا علاقة لها إطلاقاً بالبناء، ويمكن حذفها ولن تؤثر، فضلاً عن أن هذه الوظيفة تدعم المفاهيم المتدنية التى تجعل من المرأة مجرد موضع للشهوة أو وسيلة للمتعة، أو شيئاً مستعملاً فقط، وأنا أيضاً أعرف أن الكاتب لا يرى هذا، إنما أتحدث عن الراوى وطريقة استدعاء الذكريات.

يؤكد كلامى هذا أن الراوى فى أول صفحة فى قصة "بستان الأزبكية" (ص ٧٣)، باستعراض السلع الاستهلاكية التى ملأت البوتيكات حول سور الأزبكية. ولقد أغضبنى هذا الكلام، وهى كلها أشياء تتعلق بالمرأة يقول: "وإن أية امرأة تأتى إلى هنا مبن أجل الحصول على شحنة كافية لتجديد خلايا أنوثتها لتساعدنا على إشعال الرغبة عند من تريد". هذا اتهام صريح للمرأة، وتصور يسىء حتى للرؤية الواعية التى يقدمها، بمعنى أنه واع بتقديم تناقضات المجتمع الذى يعيش فيه، واع بالتحول واع بالفساد فلا بد أن يكمل هذا الوعي وعى أيضاً بالمرأة ودورها ووجودها.

"المرأة واللغة"^{*} مراجعة كتاب: عبد الله الغدامي

يتناول كتاب "المرأة واللغة" ^(١) للدكتور عبد الله الغدامي قضية مهمة تتعلق باللغة والهوية الأنثوية. وفي الوقت الذي يحرص فيه معظم (رجالنا) من الأساتذة المتخصصين في الأدب والنقد على إنكار الهوية الجنسية، في الإبداع الأدبي، يقيم الغدامي دراسته على تساؤل طامح إلى استجلاء إمكانات اختلاف هوية الجنس، في إنجاز المرأة العربية الإبداعي. يتساءل مؤلف "المرأة واللغة" عن الكيفية التي يمكن بها للمرأة تأنيث اللغة التي أسسها الرجال واحتكروا ممارستها، فأصبحت مستعمرة ذكورية، وما إذا كان في إمكان المرأة تأسيس قيمة إبداعية "للأنوثة" في مقابل "الفحولة"، في كتابة تتحقق فيها سمات أنثوية؟.

يحرص المؤلف على أن يحدد- بوضوح- في مقدمة كتابه أن عمله هذا "ليس بحثاً في أدب المرأة، وليس دراسة فنية جمالية، ولكنه بحث وسؤال عن المنعطفات والتمفصلات الجوهرية في علاقة المرأة مع اللغة، وتحولها من (موضوع)

^{*} مجلة نور (نشرة دورية متخصصة في عرض كتب المرأة)، صيف ١٩٩٧ .

لغوي إلي (ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، كيف تدير سياق اللغة من (فحولة) متحركة إلي خطاب بياني، يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح" (ص ١١).

وعلي هذا التحديد، تمثل النصوص الأدبية التي أنتجتها المرأة العربية- قديما وحديثا- مرتكزا رئيسا لدراسته، لكنه يختار منها النصوص السردية مادة لبحثه، وأعدا بمشروع مستقبلي يتناول فيه الإنجاز الشعري للمرأة العربية من هذه الزاوية أيضا.

ولا يخفى على القارئة أو القارئ أن "الغذامي" يتبنى بعض التساؤلات التي طرحها النقد النسائي الغربي، في مراجعته الإنجاز الإبداعي النسائي العربي في الماضي والحاضر. وسنجد أن هيمنة هذه التساؤلات في ذاتها على مشروع الغذامي كانت سببا من أسباب التعميم والإطلاق اللذين يسمان هذه الدراسة، بدءا من عنوانها الذي وضعه لها: "المرأة واللغة"، فكل من هوية المرأة وهوية اللغة لا تتحدد إلا عندما نبدأ في قراءة الكتاب، حين نفهم أن هم المؤلف وانشغاله الأساسي هو المرأة العربية ودورها في تسانيث اللغة، بعد دخولها عالم الكتابة والثقافة الذي شيده الرجل وأغلقه على نفسه.

ينطلق المؤلف من قناعة أن تهميش المرأة وعزلها عن دوائر الثقافة أمر لا يخص ثقافتنا العربية وحدها، وإنما يشمل المرأة في العالم أجمع، إلا أن هذه القناعة ستوقعه في مزلق منهجي لا يمكن أن نتغافل عنه، حيث تبدو معالجته للموضوع

متعالية علي شروط الزمان والمكان، مما يجعل الإشكال الخاص بالمرأة العربية وموقعها من الثقافة العربية فاقدا لأهم خصوصياته.

يحتوي الكتاب على مقدمة تتضمن مشروع الدراسة وأسئلته وتعريفاً بمحتويات الفصول، وهي ثمانية يعرض فيها المؤلف لعلاقة المرأة باللغة، وهي علاقة تتحقق عبر مرحلتين المرحلة الأولى أطلق عليها "زمن الحكى"، وتستغرق أربعة فصول (من الأول حتى الرابع)، في حين أطلق على المرحلة الثانية: "زمن الكتابة" وتستغرقها الفصول الأربعة الباقية.

في الفصل الأول (الأصل التذكير) - وهو أطول الفصول الثمانية - يفصل الحديث عن قناعته بأن الثقافة العربية - مثل بقية الثقافات الأخرى - بخست المرأة حقها، وعملت على استلابها، ويكشف المؤلف عن شواهد المشهد الاستلابي العالمي، وينتقد المرأة العربية التي استسلمت لهذا الاستلاب، علي الرغم من حماسها الشديد للأنوثة ووعيها بالغبن الواقع عليها، ويشير في هذا إلى التعبير عن ضمير الأنوثة بضمير الذكورة، وسيطرة الضمير المذكر - في حالة التجريب - في خطاب الكاتبات المتحمسات للأنوثة مثل مي زيادة، ونوال السعداوي وغادة السمان وسميرة المانع وسحر خليفة... إلخ (ص ١٨-٢٢).

ويبرز المؤلف، أخيراً بعض مظاهر الوعي النسائي الجديد في استخدام اللغة، ليحدد في النهاية فيما يشبه الوصايا، الكيفية التي تتم بها عملية تأنيث اللغة، حتى تصبح "الأنوثة" موازية "للفحولة".

في الفصل الثاني: "تدوين الأنوثة"، يثير الغدامي قضية "المرأة مبدعة"، عبر الحكى الشفوي" الذي يجسده نص "ألف ليلة وليلة"، محددًا كيف كانت المرأة المبدعة في هذا النص حريصة علي تحقيق شروط الثقافة الذكورية منتجة- أيضا- نصا غايته إرضاء الرجل، وإقناعه بأن المرأة ضرورة إمتاعية وآلة إنتاجية.

ويخصص المؤلف الفصل الثالث: "الجسد بوصفه قيمة ثقافية"، لوقفه طويلة أمام "حكاية الجارية تودد" في ألف ليلة وليلة، فيقدمها بوصفها نموذجا للأنوثة التي تحدث مفارقتها الأولى إزاء الرجولة. وهذه الحكاية- في رأيه- أول نص أدبي تتجسد فيه لغة المرأة، وتبرر فيه الذات الأنثوية بوصفها ذاتا قادرة علي الفعل وعلى المواجهة، ومن ثم النجاح والتفوق، ويتحول الجسد- في هذا النص- من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية.

لكن برغم انتصار الأنوثة في حكاية تودد- فيما يرى المؤلف- على الرجولة بعنفوانها وسلطانها التاريخي والاجتماعي، فإن ما تحمله الجارية تودد من ثقافة ليس من صنعها، إنما هي ثقافة الرجل وعلومه، حفظتها الجارية وأعادت إنتاجها كما أن هذه الثقافة استثمرت لصالح الرجل (سيدها) في النهاية. ويرى المؤلف، بناء على هذا، أن الحكاية وما تدل عليه من تحول نوعي في رؤية المرأة لنفسها وللعالم، لا تمثل إبداعا أنثويا يؤسس لخطاب نسوي خاص.

ويكشف المؤلف في الفصل الرابع: "احتلال اللغة- غزو مدينة الرجال" عن مظاهر أخرى تجسد علاقة المرأة باللغة في

"زمن الحكيم"، قبل أن تمارس فعل الكتابة في العصر الحديث، حين يشير إلى بعض الحكايات المثبتة في مدونات الرجال، ويرى أنها من ابتكار الخيال الأنثوي، إذ إنها تجسد حلم المرأة في الاستقلال بمدينتها الخاصة، تمارس فيها أفعال الرجال، وهناك أيضا القصص التي تحكي عن جزيرة النساء اللائى يلدن دون رجال، كما يشير الغدامي إلى طقس شعبي كانت تمارسه نساء مكة حتى منتصف الستينيات، ويرى فى تلك الحكاية الكرنفالية- علي حد قوله- مجاز الغائب والمفقود، حيث الغائب هو النص المكتوب الذي حاولت المرأة أن تكتبه فلم تستطع. غير أن المرأة- كما يرى الغدامي- لم تبتكر لغتها الخاصة، ولم تنتج ثقافتها الخاصة، برغم ابتكارها لحلمها في المدينة الخاصة بها أو الجزيرة المغلقة عليها.

أما الفصول الأربعة الأخرى، فيخصّصها المؤلف لتجارب المرأة التي بدأت فيها ممارسة الكتابة فى العصر الحديث، حيث تخرج المرأة من "زمن الحكيم" إلى "زمن الكتابة"، فلم تعد "شهرزاد" أو "تودد"، ولم تعد مجرد جسد يتوسل باللغة. وعلى هذا، يقدم "الغدامي" في الفصل الخامس: "من ليل الحكيم إلى نهار اللغة" النقلة التي حققتها المرأة الكاتبة، حيث أصبحت (ذاتا) تمارس الكتابة، بعد أن كانت (موضوعا)، وأصبحت الكتابة وعيا جديدا يحول هذه الذات من المألوف إلى المجهول، ومن حياة القناعة والتسليم إلى قلق السؤال وقلق الوعي. غير أن هذه الذات الكاتبة لم تتحقق إلا بشروط الرجل، ولم تحقق لنفسها الاستقلال التام.

في الفصل السادس: "المرأة ضد أنوثتها"، يناقش المؤلف الصور المختلفة للمرأة في كتابة عادة السمان الروائية، ليصل إلى نتيجة فحواها أن خطاب عادة السمان ضد أنوثتها، ثم يطرح تساؤله عن سبب الورطة الإبداعية عندها، بحيث تصبح لغتها ضد قرينتها المرأة؟ مرجعا إياها إلى فكرة عقلية الأقلية ومشكلة المرأة مع نفسها وبنات جنسها، مستندا في ذلك إلى بعض الدراسات الاجتماعية الأمريكية عن هذه المشكلة. وينتهي في هذا الفصل إلى أن كتابة المرأة- ونموذجها عادة السمان- تكشف عن قلق إيداعي حاد، ومعاناة مع الذات ومع الآخر، حيث تتصارع شروط الأنوثة مع شروط الفحولة، لأن القلم لا يزال رجلا، والنموذج الذكوري هو المثال القائم، ومحاولات التأنيث تواجه تاريخاً من الأعراف والتقاليد الذكورية التي اختارت بطلات عادة السمان أن تحبها.

ويحلل المؤلف رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ويقدمها بوصفها أنموذجاً لإعلان الأنوثة عن نفسها، ومثالاً لتأنيث اللغة، وهذا التحليل هو موضوع الفصل السابع. وفي "ذاكرة الجسد" يتوسم الغدامي الكتابة الواعية بالمفقود والواعية بالمطلوب، لكن علي الرغم من نجاح الكاتبة في اختراع مجازات أنثوية متطورة، يرى المؤلف أن مثلها مثل الجارية تودد: حينما امتلكت مقاليد حريتها وخلصها، راحت تقرر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد، وتسلم نفسها لولي أمرها، حتى ينتهي النص المؤنث بنهاية مذكرة لأن تأنيث اللغة وحده لا يكفي، حيث إن الذاكرة لما تزل ذاكرة الفحولة.

فى الفصل الأخير، يناقش المؤلف بعض الكتابات النسائية التى يراها تسعى إلى تأنيث الذاكرة، فكتابات رضوى عاشور (غرناطة)، ورجاء عالم (نهر الحيوان)، وأميمة الخميس (والضلع حين استوى)، وسحر خليفة ومنيرة الغدير.. وغيرهن، تسعى إلى استنبات مواقع للأنوثة فى ذاكرة اللغة والتاريخ والثقافة.

جعل الغدامى علاقة المرأة باللغة تسير وفق نمو خطى ارتقائي يتدرج شيئاً فشيئاً، حتى يحقق أقصى المطلوب، وهو التأنيث الكامل المؤسس على تأنيث اللغة والذاكرة معاً. ويبدأ هذا التدرج بتدوين الأنوثة، ثم احتلال الأنوثة للغة، ثم ممارسة الكتابة، بدون تأنيث، أي وفق شروط الآخر الذكر... ثم تأنيث اللغة، فالذاكرة. وعلى الرغم من أن الغدامى لا يؤرخ للكتابة النسائية السردية، فإن هذا التدرج الارتقائي لا يبعده عن شبهة الترتيب الزمني المتعاقب، وهنا يثار أكثر من سؤال مثل: على أي أساس تم اختيار الكاتبات المشار إليهن فى الدراسة؟ وما الأساس فى اختيار بعض أعمالهن؟ وأين نضع الفترات التي صمتت فيها المرأة عن الكتابة السردية؟ وهل تدخل كتابة مي زيادة ضمن الكتابة السردية؟ وهل يمكن أن نتوصل إلى تأنيث بدون استعادة شاملة لما كتبه المرأة؟ كما أن هذه المعالجة التطورية التي يقدمها الغدامى لعلاقة المرأة باللغة، تنم عن نظرة لاتاريخية، لا تقيم اعتباراً لاختلاف السياقات التاريخية الاجتماعية وتحولاتها، وحين ترى هذه المعالجة أن التطور يسير عبر خط مستقيم مستمر، فهي لا تقيم اعتباراً للانقطاعات أو القفزات والطفرات. وهذا يقودنا إلى تساؤل: هل يجوز أن

نطرح سؤال الخصوصية النسوية في التعامل مع اللغة (تأنيث اللغة). بالنسبة إلى النصوص التراثية (ألف ليلة وليلة مثلاً) التي دونها الرجال، ولم يتوفر لدينا حتى الآن أدوات علمية تساعدنا على إثبات أنها كانت من إنتاج المرأة. ولو سلمنا - بدون وجود هذه الأدوات - بأنها كانت من إنتاجها، على المستوى الشفاهي، بوصفها حكايات أبدعتها النساء وروينها، فإنها قد خضعت للتذكير في مرحلة تدوينها - وقد أشار المؤلف إلى ذلك - حيث قام المدونون الرجال بالانتقاء والحذف والإضافة والتطويع بما يوافق هوى الرجل؟

وهل يجوز الارتكاز إلى هذه النصوص القديمة، على سبيل التأصيل في الوقت الذي كان يمثل فيه دخول المرأة عالم اللغة والكتابة - في العصر الحديث - قطيعة مع الموروث، لأن ممارسة المرأة الكتابة كانت مواكبة لوعي جديد يتطلبه - إلى جانب اكتسابها حق التعليم وحق العمل - قيامها بأدوار ومطالب جديدة تماماً، يملئها عليها المجتمع المدني الحديث، مثل المشاركة السياسية والنضال من أجل تحرير الوطن. ولعلنا لا ننسى مشاركة النساء في ثورة ١٩١٩، ولا ننسى - أيضاً - خلاف هدى شعراوي مع سعد زغلول، لما لم يعترف الدستور بحقوق المرأة السياسية، وترتب على هذا الخلاف أن أسست هدى شعراوي أول حزب نسائي سنة ١٩٢٣. في هذا المناخ الجديد تماماً، كانت المرأة العربية قد بدأت ممارستها الكتابة، فما جدوى العودة إلى شهر زاد أو الجارية تودد أو نساء الجزر المعزولة؟

إن مفهوم التأنيث الذي اعتمد عليه الغدامي بدا غير محدد أو (عائما)، فهو ينسحب علي الاستخدام اللغوي فيما يتصل بتأنيث الضمائر أو تذكيرها، أحيانا، أو الاستخدام المجازي والصور، أحيانا أخرى، وربما يستدل عليه من المواقف التي تتخذها الشخصيات النسائية الروائية في أعمال الكاتبات- المشار إليهن- خصوصا الموقف من الرجل، في علاقتي الحب أو الزواج: وفي أغلب الأحوال، يخضع مفهوم التأنيث لتقدير الغدامي الشخصي الذي يتسم بنوع من التعسف، في تقديره لمعني الأنوثة أو الطريقة التي يستقبل بها النص، فإدانتة- مثلا- للكاتبة أحلام مستغانمي ومساواتها بالجارية تودد (ص ٢٠٦)، فيها كثير من التعسف في الفهم (٢) لقد جعلت الكاتبة بطلة روايتها "ذاكرة الجسد" تتزوج رجلا في عمر أبيها ممن سرقوا الثورة الجزائرية، فحازوا المجد والثراء والنفوذ، فكان اختيار (حياة) خيانة لأبيها الشهيد الذي كان أحد قادة نضال الثورة، وكان اختيارها- أيضا- خيانة للرجل الذي أحبها (خالد) ورفيق أبيها في النضال. وزواج (حياة) من ذلك الرجل لا يمكن أن يفهم أو يفسر بسقوط المؤلفة في يد سيدها- مثلما يري الغدامي! إنه اختيار يشف- فسي أحد معانيه- عن ازدواجية المرأة (البطلة- حياة) في هذه الرواية وهي ازدواجية لا ترد إلى ملائكية أو بهيمية- كما تحسب أمينة غصن- وإنما تكشف عن تناقض تقع فيه المرأة الإنسانية بكل ما تحمله كلمة "إنسانة" من تناقضات وتعقيدات (٢)

يبدو مؤلف "المرأة واللغة" مخلصا لثقافته الذكورية الاستعلانية، ليس فحسب في تحديده لشروط اللغة وفرض

وصاياها في ما ينبغي وما لا ينبغي وتحديد معايير (وسمات) النص الأنثوي الذي تأنثت لغته وذاكرته، وإنما أيضا في حديثه عن المرأة، مطلقا، بوصفها أنثى تحمل سمات ثابتة طبيعية، فالمرأة الأمريكية أو الأوروبية هي ذاتها المرأة العربية. لقد بدا تعامل المؤلف مع المرأة بوصفها كائنا طبيعيا يحمل سماته الثابتة معه منذ الميلاد.

من هنا لا يجد المؤلف غضاضة في أن يعمم نتائج بعض الدراسات الغربية المعنية بالمرأة لتشمل المرأة العربية، ومع الإقرار بأن المرأة الغربية غبنت وهمشت واستوعبت في الثقافة الذكورية، بحيث لا يمكن إنكار وجود أرضية مشتركة بين المرأة في عالما العربي والمرأة الغربية، من حيث المعاناة والغبن والتهميش، لكن يظل لكل خصوصيته ويظل لمعاناة المرأة العربية خصوصيتها الفادحة، وقد أبرز المؤلف - بشكل جلي - معاداة الثقافة العربية الموروثة لتعليم المرأة وتأكيد هذه الثقافة لتذكير اللغة (وإن كنت أبدي تحفظي على التفسير الشخصي للعبارة التي افتتح بها المؤلف الكتاب).

إن عناية المؤلف برؤية المشهد الاستلابي العالمي للمرأة - على الرغم من اهتمامه الأكيد باستلاب المرأة العربية وتعاطفه مع قضاياها - جعلته يغفل بوعي أو بلا وعي - رؤية كتابة المرأة العربية بشروطها التاريخية الاجتماعية، فلا يمكن، بأية حال، عزل كتابة المرأة العربية منذ بداياتها الأولى، في أواخر القرن الماضي، عن حركة النهضة العربية، وتحديث المجتمع العربي، وقضية تحرير المرأة والحركة النسائية العربية وقضية التحرير الوطني والاستقلال... ثم التحولات

والتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع العربي بعد الاستقلال وطبيعة الأدوار التي أسندت إلى المرأة والتغير الذي لحق منظومة القيم والمواضعات والتقاليد... إلخ.

فالشروط التي كتبت في ظلها عائشة التيمورية غير الشروط التي كتبت في ظلها مي زيادة وباحثة البادية، غير الشروط التي كتبت في ظلها فدوى طوقان، وغيرها في حالة لطيفة الزيات أو عادة السمان، وغيرها في حالة رضوى عاشور أو هدي بركات أو سحر خليفة. وبالتأكيد فإن الشروط التي تكتب في ظلها كاتبات الجزيرة العربية والخليج مثل رجاء عالم ومنيرة الغدير وأميمة الخميس شروط مغايرة، مع أن كل هؤلاء ينتمين إلى موروث ثقافي واحد. فضلا عن أن الظروف الفردية الخاصة بكل مبدعة من هؤلاء لها تأثيرها في إبداعها (الانتماء الطبقي والديانة، ومستوى التعليم، ونوع العمل، ومجال الاهتمام، ومستوى الوعي، والضغط الاجتماعي التي يمارسها مجتمع كل منهن). وعلى الرغم من أن "الغذامي"، في طرحه لأسئلته، تعرض إلى الظروف الشخصية لبعض الكاتبات الرائدات، مثل باحثة البادية فإن إثارته كانت وليدة تقديره الشخصي.

وحين يُسلم الغذامي تسليما مطلقا بحقيقة أن جميع الأديان كرمت المرأة، وينسب هذه القناعة - بارتياح شديد - إلى النسلاء بدءا من "مي زيادة" ونهاية بـ "مي غصوب" (ص ١٦ و ١٧)، لينطلق إلى القول إن الإشكال الخاص بتهميش المرأة إشكال الثقافة في الشرق والغرب، علي حد سواء - يغفل أن هذا الجمع المطلق بين الثقافتين ~~غربي وسليم~~

منهجيا وإنما ينطوي على مغالطة كبرى؛ ذلك أن الثقافة الغربية قطعت مع جذورها الدينية بتأثير حركة التنوير، ولهذا فإن حركة تحرير المرأة في أوروبا - مثلاً - بدأت من مهاد مغايرة نوعيا مقارنة بحركة تحرير المرأة العربية، ومن هنا، فإن دواعي الكتابة لدى المرأة العربية، وعوائقها وكوابحها وقيودها التي تعاني منها حتى الآن، مغايرة نوعيا - أيضا - لما لدى المرأة الغربية ولعله من المهم أن أشير إلى أن دخول المرأة عالم اللغة والكتابة في العصر الحديث لم يكن محفوفًا بشراسة أو وحشية - مثلما أوحى بذلك الغدامي بقلمه "المذكر" - ولم يكن معركة ضارية تستهدف الرجل خصما أو عدوا، وإنما كان مرتبطا بدور التنوير والتوعية الذي يستهدف انتشال المرأة من وضعيتها المتخلفة والمتدنية، بمقارنتها بالرجل الذي يشاركها الحياة من جهة، وبالمراة الغربية التي غدت أنموذجا يتطلع إليه، في ذلك الوقت، من جهة أخرى، خصوصا أن دخول المرأة عالم اللغة والكتابة بدأ في ظل حماية أبوية من الرجال، برغم وجود نهضة نسائية كتابية مستقلة في زمن مبكر منذ أواخر القرن التاسع عشر، جسدتها الصحافة النسائية وبعض كتابات النساء، ولم يكن هذا الوجود صاخبا أو عدوانيا بقدر ما كان يحمل، أحيانا بعض أنات النساء أو ضجرهن من استبداد الرجل، وربما كان يحمل استياءهن من الوصاية المفروضة عليهن من الرجال أو يتضمن تأملهن للمسألة كلها. باختصار، لم تكن كتابة النساء حربا أو صراعا ضد الرجل، وإنما كانت مرتبطة - وموجهة - بوعي المرأة الاجتماعي العام الذي يتطلب منها محاربة القيم التي ترسخ خلف المراة وتدنيها،

ومحاولة بث ثقة المرأة بنفسها، بقدراتها لمجاوزة وضعها، حتى لا تكون مجرد ملحق أو تابع للرجل.

هذا ينقلنا إلى اللغة التي عرض بها الغدامي قضية التأنيث والمجازات التي استعملها في هذا الكتاب، حيث يبدو مخلصا أشد الإخلاص للفحولة والقلم المذكر. يلح الغدامي على تصوير بداية إسهام المرأة، ثم دخولها وممارستها تأنيث اللغة عبر المحكي والمكتوب. بأنها اقتحام أو غزو أو احتلال أو خطف القلم المذكر أو تحرش أو تربص. ومثل هذه المجازات تنطوي على كثير من المبالغة التي لا تفيد، ولا علاقة لها بواقع حال المرأة العربية مع الكتابة، وإن كانت تضرر داخلها تعاطف المؤلف وحسن نيّاته بالنسبة إلى المرأة.

لقد فتح الغدامي مجالا - أظنه لا ينتهي - للتساؤل والحوار حول قضية لما تزل وليدة في واقعنا الثقافي، كما أنها غير معترف بها من قبل كثير من الرجال والنساء على حد سواء، وفي الوقت نفسه فإن إجراءات البحث فيها تبقى موضع خلاف والتباس بين المتفقات والمتفقين حول أهميتها. وفي كل الأحوال هذا لا يمنع من الإقرار بأهمية تبادل وجهات النظر في هذه القضية بين النساء والرجال، اتفاقا واختلافا، لكن الأكثر أهمية أن تسعى امرأة اليوم إلى طرح أسئلتها بنفسها، لا أن تنتظر من يحقق لها ذلك نيابة عنها، حتى لا تخضع للوصاية أو الاستلاب وتصبح عاجزة عن تقرير مصيرها حاضرا ومستقبلا.

الهوامش

- (١) المرأة واللغة، د. عبد الله محمد الغدامي، الناشر / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء/ ١٩٩٦ ص ٢٤٥، مجلة "توز" (نشرة دورية متخصصة في عرض كتب المرأة)، صيف ١٩٩٧.
- (٢) يمكن الرجوع إلى إدانة المؤلف للكاتبة "مي زيادة" المؤسسة على التعسف في فهم النص، وأود الإشارة هنا إلى أن هذا النص جزء من رسالة لـمي إلي جبران خليل جبران (المرأة واللغة، ص ١٥٣ وما بعدها).
- (٣) أود أن أحيل المؤلف إلى قراءة أمينة غصن لرواية "ذاكرة الجسد" في كتاب "باحثات" - كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبانيات، بيروت، العدد الثاني، ١٩٩٥ (ص ١٤٧-١٦٠)

المحتوى

تقديم :	٥
الفصل الأول: فى تشكّل النوع الأدبى فى التراث العربى:	١٣
١- تشكّل النوع القصصى: قراءة فى رسالة التوابع والزوابع	١٥
٢- تحوّل الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران	٧١
٣- محاورات التوحيدى وتعدد الأصوات	١١٩
٤- التوحيدى وأشكال الكتابة	١٨٥
الفصل الثانى: فى بلاغة التوصيل:	١٩٧
٥- المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى	١٩٩
٦- عبد الله النديم: بلاغة التوصيل والقص	٢١٦
الفصل الثالث: فى تأسيس للنظرية الشعرية:	٣١٧
٧- مفهوم الشعر عند السجلماسى	٣١٩
٨- اللغة المعيارية واللغة الشعرية (تقديم وترجمة)	٣٤٩
الفصل الرابع: عن الكتابات النسوية:	٣٩٣
٩- بداية أنثوية للرواية العربية	٣٩٥
١٠- مى زيادة والنقد النسائى: قراءة فى كتابها عن عائشة تيمور	٣٩٩
١١- بحثاً عن بلاغة نسائية: «مى زيادة وباحثة البادية» فى: كتابة النساء على كتابة النساء	٤٥٥
الفصل الخامس: مراجعات ونقود:	٤٧٧
١٢- دنيا زاد وكتابة النساء (رواية مى التمسانى)	٤٧٩
١٣- حالات التعاطف وكتابة التحرر (رواية نور أمين)	٤٩١
١٤- بستان الأزيكية واغتراب النفط (رواية محمد عبد السلام العمرى)	٥٠٣
١٥- المرأة واللغة (مراجعة كتاب عبد الله القذامى)	٥١٣

كتب أخرى للمؤلفة:

- ١- صورة في شعر بشار بن برد (تحت الطبع)
- ٢- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.
- ٣- الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- زوايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربية والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- لمحيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ

- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكراً عبد الحميد
- ٢١- المرنى واللا مرنى د. رمضان بسطاوىسى
- ٢٢- المعنى المراوغ د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الأحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الأحداث د. محمد عبد المطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٣- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد

- ٤٥ - تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨ - المختلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩ - العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠ - من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١ - الأفلام المصرية كمال رمزى
- ٥٢ - أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤ - أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكى
- ٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١ - القراءة عبر الثقافات د. مارى تريفز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بشر العسل حاتم الصكر

- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصري الحديث حمدي عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد إبراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدي د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافي للإبداع د. رمضان بسطاوي
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبري حافظ
- ٨٢ - المآزق العربي ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناس في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوي
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية في مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية في الأدب والفكر د. محمد علي الكردي

- ٩٥- مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧- شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨- سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩- رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١- تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣- أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥- التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦- لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧- الوعي الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان
- ١٠٨- كهرياء الرواية محمود حنفى كساب
- ١٠٩- الرواية والمدينة د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شخات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى

الأعداد القادمة

بلاغة السرد	د. محمد عبد المطلب
وجهة النظر في رواية الأصوات العربية	د. نجيب التلاوي
سميولوجيا الخطاب الشعري	أحمد مجاهد
روائي من بحري	حسنى سيد لبيب
الإبداع والحرية	رمضان بسطاوي
القصيدة الحديثة	عبد المنعم عواد يوسف
أوراق ومسافات	حسن الجوخ
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين	محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع : ١٠١٥٤ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)

Bibliotheca Alexandrina



0423589

الأمل للطباعة والنشر



الشمس
أربعة جنيهات